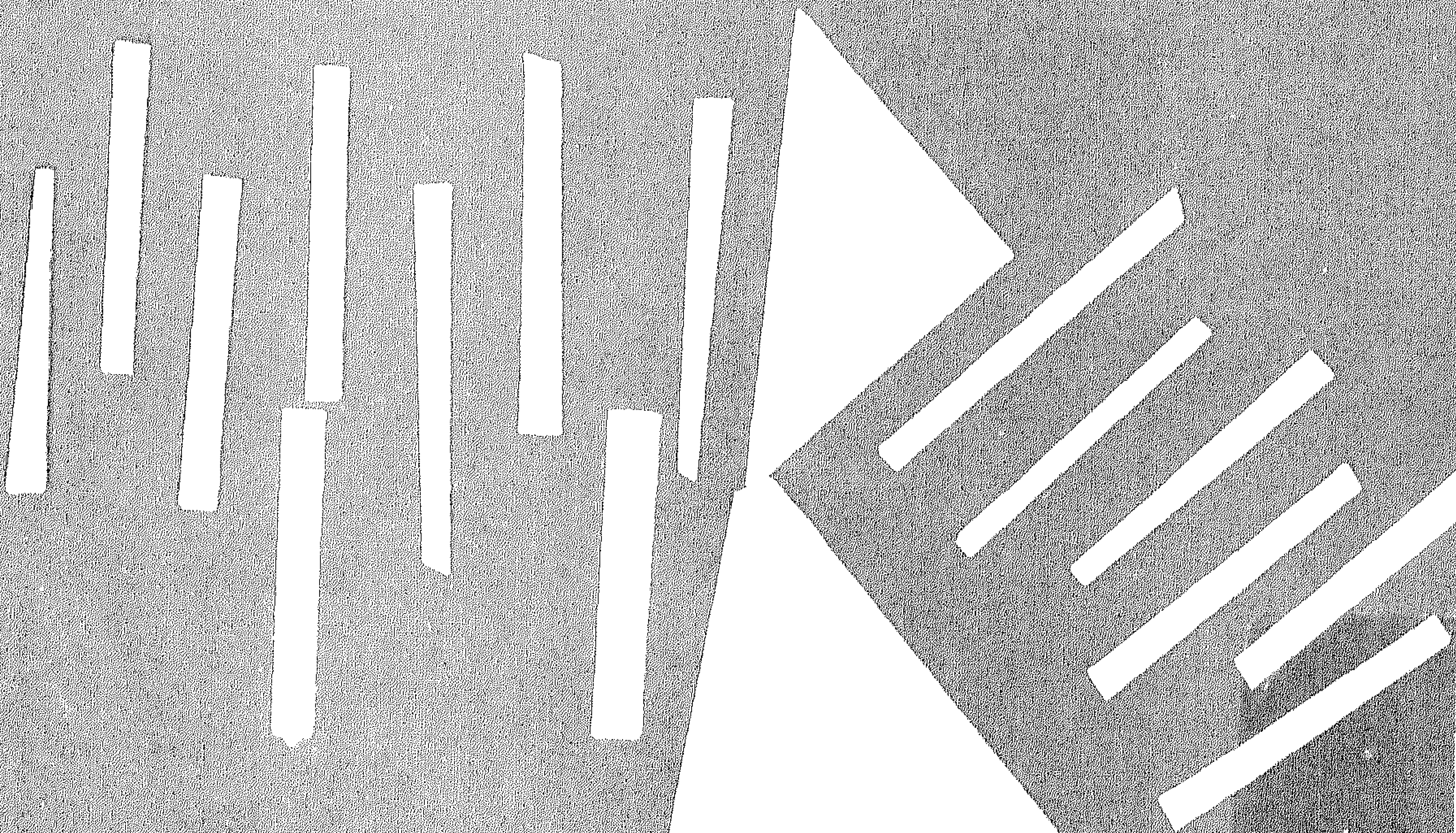
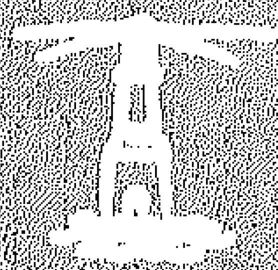
دكتور سيد حامد النساج

بانوراما
الرواية العربية الحديثة





دار المعارف

دكتور سيد حامد النساج

بانوراما
الرواية العربية الحديثة

« إنى أعتبر نفسى ، لكونى روائياً ، أرفع شأناً من القديس ، والعالم ، والفيلسوف ، والشاعر . فالرواية هى كتاب الحياة الوحيد الوضاء ...... » .

دافيد هربرت لورنس

الطبعة الأولى

١٩٨٠



دار المعارف

الناشر : دار المعارف ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة - ج . م . ع

ماقبل الكلام

« بانوراما الرواية العربية الحديثة » : عنوان مقصود ، لكتاب حدد غايته منذ البداية : لايخدع ، ولايوهم بالتواضع . وإنما اتفق العنوان مع موضوع الكتاب ، والإثنان نبعا من رغبة خاصة ؛ جاءت هي الأخرى تعبيراً عن حاجة ثقافية ، أفرزها واقعنا العربي الثقافي بعامة .

ذلك أن القارئ العربي العام ، أصبح في حاجة إلى تعريفه بالعلوم الإنسانية ، والمعلومات والمعارف الأساسية ، ومكونات الثقافة العامة ؛ لتنمية وعيه ؛ ولصقل قدراته .

ومازلنا نسلم بأن الأمية في عالمنا العربي ، ليست بالنسبة التي تدعو إلى الارتياح والاطمئنان . وأن الذين أسعدتهم الظروف ، فنالوا قسطاً من التعليم ؛ يهربون — بمجرد الحصول عليه — من الدراسات والبحوث النظرية . وهي — في كثير من الأحيان — تتعالى عليهم ، وتحدثهم بلغة غير لغتهم . مما قد يدفعهم إلى أن يشعروا حيالها بشئ من النفور ، وعدم الرغبة . فضلا عن أن الإقبال على القراءة والإطلاع والمعرفة ، يتقلص بشكل مخيف .

والواقع أن مثقفي الأمة العربية هم أصحاب اتهام شعوبهم بالأمية . واستمرأوا اللعبة فراحوا يصنفون الأمية ، إلى أمية أميين ، وأمية متعلمين ، وأمية جامعيين ، وربما أمية مثقفين أيضاً . ونسوا — في الحقيقة — أنهم مسئولون مسئولية مباشرة عن ذلك . فهم يتحدثون بلغة خاصة جداً . وتشغلهم أمور جزئية وذاتية أبداً . ويتحاورون في مسائل ومشاكل وأمور ، لاعلاقة لها بما يجرى في مجتمعاتهم مطلقاً . ثم بعدئذ ، يطلبون من المواطن العادى المسكين أن يرتفع إلى مستواهم ليتجادل معهم . دون أن يفكروا — أولا — في أن يكون هناك قاسم مشترك بينه وبينهم . ولن يكون ذلك إلا بتقديم الأساسيات ، التي يستطيع بعدها أن يفكر معهم فيما يفكرون فيه ؛ وأن ينشغل بهم ، وبما يشغلهم ، أو بما يريدون أن يشغلوه به . إنهم — لو علموا —

فى مسيس الحاجة إلى هذه الجمهرة . أن يكسبوها إلى صفوفهم . لا أن يجبروها على الإبتعاد عنهم . أن يضيفوا إليها ، وأن يزيدوا أعدادها . وأن يتحدثوا بلغة ميسورة الفهم ، حتى تحدث المشاركة ، ويتم الائتلام .

. وليس مجدياً للأمة العربية أن تظل القلة المثقفة فيها تتحدث عن نفسها ، بنفسها ، لنفسها . ولو أن الوضع استمر على هذه الحال ؛ فإن الحلقة سوف تزداد ضيقاً على المثقفين العرب ، وسوف تتسع الهوة بينهم وبين أهلهم وذويهم ، وشعوب أمتهم .

ومن ثم فإن أمل الكثيرين من مثقفى هذه الأمة المخلصين ، أن تخرج بعض البحوث الأكاديمية إلى المجتمع العربى ككل ، حيث القارئ العام ؛ وأن تقدم إليه ؛ بأسلوب سهل ، وبطريقة ميسورة مبسطة . وأن يعالج الباحثون والدارسون — الذين أعدوا إعداداً جامعياً — موضوعات وقضايا إنسانية واجتماعية وفكرية وفنية وأدبية ؛ دون تعقيد أو تزمت .

وفى الإطار الذى يدور حوله موضوع هذا الكتاب . ما أكثر البحوث والدراسات الأكاديمية التى قدمت متعلقة بفن « الرواية » فى كليات الآداب بالجامعات العربية . لكنها فى الأغلب الأعم ، ظلت قابعة داخل الأسوار العالية المنيعة . ولم يستطع بعضها الانفلات والخروج ، حيث الجمهرة القارئة من المثقفين العاديين غير المتخصصين . ولا ينفى هذا — بطبيعة الحال — كونها تتداول بين قلة قليلة . كما لا ينفى عنها أنها تبقى محفوظة ، حبيسة المكتبة الجامعية ، وكأنها شهادات « حسن السير والسلوك » ، التى يتقدم بها أصحابها إلى « الوظائف » ضمن مسوغات تعيينهم ، فى بداية حياتهم الوظيفية ، إنها لا تفيد غيرهم . ثم لا تلبث أن تحفظ بملفاتهم .

دعك أيضاً مما يسمى « الكتاب المقرر » . فهو محدد القارىء ، محدود التأثير ، ضيق الدائرة . فلا هو يتخطى الأسوار ، ولا هو مفيد على المدى البعيد للطلاب أنفسهم . إذ يكون — بالنسبة إليهم — بمثابة أقراص مسكنة أو مخففة للآلام . أو إن شئت قلت : أقراص منع الرسوب فى الامتحان . فالطالب — عامداً — يتخلص من الكتاب بعد أداء امتحانه فيه .

ولا يخفى أن هذا الكتاب يحول الطلاب إلى نسخ كربونية – قل عددها أو كثر – من فكر أستاذهم ، ويدفعهم دفعاً إلى عدم البحث والاستكشاف فى غيره ، وإلى عـــدم الاطلاع والقراءة فى مصادر متعددة ، وتيارات متباينة ، وفكر وآراء متصارعة متصادمة ، تثرى عقله ، وتحرك وجدانه ، وتشغل ذهنه .

فضلا عن أنه يساعد على الانتقال بالجامعة إلى مرحلة لم تنشأ لها أصلا . ولو أنها كانت كذلك فى أول القرن ، ما أصبح لنا أساتذة كبار ، وعلماء مشهورون ، ومفكرون معروفون ، وأدباء موجهون .

ولك – بعدئذ – أن تطلع على عناوين البحوث الأكاديمية والدراسات الجامعية ، التى تناولت فن « الرواية » من قريب أو من بعيد . ستجد أنها لا تختلف إلا فى العنوان فقط . وربما فى تغيير بعض العناوين الفرعية الداخلية . ولعل بعضها يبتكر تقسيماً مغايراً للفصول والأبواب . فـ « الذاتية » هنا تصبح « وجدانية » هناك . و« العاطفية » هنا يكتبها آخر « رومانسية » . و« الماركسية » عند واحد تجدها « الواقعية الإشتراكية » عند ثان . و« الترجمة الذاتية » لدى باحث تغدو « السيرة الشخصية » عند باحث آخر . ورواية « النضال الوطنى » هنا ، هى هى بعينها رواية « الكفاح الوطنى » هناك . و« الرواية الاجتماعية » ما تلبث أن تتحول إلى « رواية الأسرة » !

والأفكار متشابهة ، والآراء منقولة عن الغير غالباً ، والمصادر واحدة ، والمراجع لا تتغير ، والأحكام الفنية ثابتة لا تتبدل ، والأسماء التى تتردد هنا هى بذاتها الأسماء التى تسجل هناك . وكذلك الروايات ، والتواريخ ، والملابسات . كما أن معظمها يتخذ من مساحة زمنية واحدة ، منطلقاً لها ،

ناهيك عن : البطل فى الرواية ، المرأة فى الرواية ، الفلاح فى الرواية ، العامل فى الرواية ، الأرض فى الرواية ، المثقف فى الرواية ، الواقعية فى الرواية ، الرومانسية فى الرواية ، ما بعد الواقعية فى الرواية ، البورجوازى الصغير فى الرواية . الرواية قبل ثورة ١٩١٩ . الرواية فيما بين الحربين العالميتين . الرواية بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . الرواية بعد النكسة . وهكذا . أما نجيب محفوظ ،

فإن له نصيب الأسد فى كل ما يقدم من بحوث . يضاف إلى هذا ما يتعلق به وحده من دراسات أكاديمية : ثلاثية نجيب محفوظ . نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية . البطل فى روايات نجيب محفوظ . صورة المجتمع المصرى فى روايات نجيب محفوظ. إلى غير ذلك مما يوهم بأن الأدب الروائى العربى خلا إلا من نجيب محفوظ .

هذا عن البحوث التى تقدم إلى الجامعات العربية . لأن الجامعة تشترط أن يكون الموضوع -العنوان ، جديداً . ومن ثم فإن الباحث يكتفى باختيار اسم لم يسبق إليه . وكفى الباحثين الجامعيين شر الاختصام والمكابدة .

ومما يثير الدهشة حقاً ، أنك تفاجأ بعنوان جد غريب ، كالبناء الفنى فى الرواية ، أو إتجاهات الرواية المعاصرة ، مثلاً . فتعكف عليهما لتضيف إلى معلوماتك جديداً . ثم تفاجأ بأن الأول تاريخى بحت . وبأن الثانى تاريخى صرف . وبأنهما معاً ، كما لو كانا قد كتبا من قبل دارس واحد . الأول يدرس تاريخ الرواية المصرية منذ بدايتها حتى لحظة كتابة البحث أو الرسالة . ولا يخرج الثانى عن هذا الإطار ، وإن بدأ بدراسة الرواية منذ الحرب العالمية الثانية ، حتى ١٩٦٧ .

لكنهما يتفقان فى كل شيء ، فى الوقوف عند الرواية التاريخية ، والرواية الاجتماعية . والرواية الواقعية . والرواية التعبيرية . والأكثر من هذا ، أنهما اعتمدا طويلاً على ثلاثة مؤلفات لناقد واحد . كان الأول صادقاً فى تسجيل كتاب واحد منها ، وتعمد إغفال الكتابين الآخرين ، وهما كتابان مشهوران ، بينما تعالى الثانى ولم يذكر كتاباً واحداً منهما . فى حين أنه نقل بالنص من الكتب الثلاثة ، فقراً ، وأفكاراً ، وآراء . وبعض تلخيص للروايات . وأحكاماً فنية وموضوعية .

ثم ، هل تقدمنا — عربياً — فى كل المجالات ، إلى هذا الحد الدقيق من التخصص ، فتفتت المشكلات والقضايا ، والظواهر ، والشخصيات ، إلى ذرات نتفحصها ونتمعن فيها . لدرجة أننا نمزق كاتباً واحداً إلى أشلاء

متفرقة ، يعكف على كل جزء منها عشرات الدارسين فى الأدب والنقد؟! وهل خلت حياتنا الأدبية والفنية والثقافية إلا من فن أدبى واحد ، ومن روائى واحدأو اثنين أوثلاثة؟! وهل القارئ العربى العادى ،لم يعد يشغله شىء، ولم يعد فى حاجةإلى شىء ، قدر حاجته الماسة إلى معرفة هذه الجزئية أو تلك، عن هذا الكاتب أو ذلك الأديب ؟! وهل اندثر تراثنا العربى ، فلم يعد أحد يلتفت إليه : منقباً وكاشفاً ومحللاً ؟ !

إن مثل تلك البحوث — فى هذا الميدان — سرعان ما تغدو عقيمة ،لا قيمة لها ، بمُجَرّد الانتهاء من مناقشتها .

ونحن نخدع أنفسنا إذا توهمنا أن المتخصصين يقرأون ما ينتجه المفكرون والأدباء والنقاد . ويزداد خداعنا لأنفسنا إذا اعتقدنا أن من يفترض فيهم ضرورة المتابعة والاطلاع ، يتابعون أو يطلعون . رحم الله أبا الفرج الأصفهانى !

ومع كل هذا ، فما تزال هناك قلة قليلة ، يؤرقها الشوق إلى القراءة . وتحرقها الرغبة فى القراءة . وترهقها — مادياً — هذه الرغبة .

كانت كل تلك الأمور والظواهر فى تصورى وأنا أؤلف هذا الكتاب . بمثل ما كانت تجربتى فى الكتابة الأكاديمية والبحوث الجامعية ماثلة أمام عينى ، فأردت الخروج من إطار ما قد تفرضه ضوابط البحوث الأكاديمية ، وحدودها ، وأسوارها المنيعة . قاصداً السعى إليك أيها القارئ الكريم ، محاولاً تقديم هذا الجهد إليك .

لم يخطر ببالى قط أن أقدم كتابى هذا إلى تلك الفئة التى تسيطر على صحافتنا اليومية والأسبوعية ،وعلى كل مايتصل بالأدب فيها . أولئك الموظفون الذين يعملون فيما أسميه « إدارة النقد الأدبى » أو « مصلحة النقد » أو « أرشيف النقد » . تجدهم لا يفرقون بين « النقد » وبين « الدراسة » أو « البحث » . ولا يميزون «التراث » من « المعاصرة » . ولا يعرفون خارج حدود « الشلة » أو جماعة المقهى والمزاج ، أحداً على الإطلاق .

وهؤلاء يتصورون أن الكتابة عن محمد حسين هيكل أو أحمد خيرى سعيد أو محمود تيمور نبش للقبور . فالتراث العربى — فى نظرهم — لا يدرس. والتراث القريب لا يلمس ، ليس إجلالا منهم ؛ وإنما — بالتأكيد — جهلا به وبأعلامه . وهم لا يقرأون ما يصدر فى إقليمهم من كتب ومؤلفات ؛ فما بالك بالأقطار العربية الأخرى . وإن قدمت إليهم خدمة ثقافية من هذا النوع ، سارعوا إلى رفضها . مسألة محيرة ، إن دلت على شيء فإنما تدل على ضيق الأفق حقاً .

والمؤسف ، أن هؤلاء — هنا وهناك — من مواقعهم ، وبأقلامهم ، يعمون عن الجهود المخلصة فى الأدب والنقد والدراسة الموضوعية . ومن ثم يزيفون كل عمل ، ويشوهون كل فكر . ويطمسون كل جهد جاد . ما دام خارجاً عن دائرة « شلتهم » أو جماعتهم ، أو مقهاهم .

ولا أظننى متوجه بكتابى هذا إلى بعض محترفى الكتابة ممن يدعون القومية ويلبسون ثيابها فى كل وقت ؛ بمناسبة ومن غير مناسبة . وهم فى أعماقهم محليون جداً : لكن مصالحهم الخاصة تفرض عليهم أن يكونوا قوميين بشكل أو بآخر .

ليس إلى أولئك أو هؤلاء فكرت فى إعداد هذا الكتاب .

ومع وضوح القصد من تأليفه وتقديمه ؛ قد يأتى واحد من هؤلاء ليسأل : لماذا وقفت عند فلان بعينه ، ولم تقف عند فلان ؟ ! . وربما يفاجئنى ثان بأنه اكتشف كاتباً روائياً لم أشر إليه بمجرد إشارة : أو يعاتبنى ثالث ؛ لأننى لم أكتب عنه كما ينبغى . أو يسخر رابع فيقول : (فلان كتبت عنه أربعة أسطر . وفلان صفحة . وفلان سطراً . ولم تذكر إلا اسم فلان . أما أنا فلم تذكرنى على الإطلاق ، لا إسماً ولا نتاجاً) .

قد يأتى من يقول : إن الرقعة المكانية واسعة ومفرطحة . أو إن المساحة الزمانية طويلة وممتدة . أو إن قضية واحدة كانت كافية للدراسة . ولماذا لم

تتناول أديباً واحداً ، أو جانباً من جوانبه ؟ ! ولماذا لم نتعرض لزاوية واحدة من زوايا موضوع بعينه،أو جزئية من جزئيات الفن الروائي ؟ وغير ذلك كثير مما نأخذه على الدراسات والبحوث الأكاديمية . وتجد نماذج لهذا اللون من النقد في كتبي الأخرى ، وفي مؤلفات زملائي .

صادقاً أصرح لك أيها القارىء الكريم ، أني أول من يعرف جوانب القصور في هذا الكتاب . وأنا ، بعد ، لا أقيس الكتاب والنتاج الروائي بالأمتار والسنتيمترات . ولا أملك جهاز « كمبيوتر » أعتمد عليه ، وأحصى به ، كما أني لن أثير مشاكل نظرية مجردة . ولن أفتعل مقولات جامدة . ولن ألتقط نقطة ضعف هنا ، فأجسدها وأهوّل من شأنها . ثم أجعل من « الحبة » قبة ؛لأؤلف كتاباً حولها . فلولا هذه الحبة — عند البعض — ما كانت تلك القبة .

ألم أقل منذ البداية إن هدفي محدد ؟ !

وهو تعريف القارىء العام ، والمثقف غير المتخصص ، بهذا الفن الأدبي الذي اصطلح على تسميته بـ « الرواية » . وذلك من خلال هذه البانوراما الشاسعة التي تمتد لتشمل الحديث عن مراحل هذا الفن، وتاريخه ، وأعلامه ، وأبرز النتاج فيه ، في بعض أقطار عالمنا العربي .

إني أقصد هذا القارىء الذي ظلمناه بالابتعاد عنه طويلاً ؛ والذي يريد أن يثقف نفسه ثقافة عامة . أما المتخصص — إذا كان قارئاً متابعاً — فعليه أن يذهب إلى مكتبات الجامعات العربية ؛ ليطلع على رسائل الماجستير والدكتوراة التي يجدها مرصوصة رصاً ، حيث يزاحم بعضها بعضاً . وعليه أن يختلف معها أو يتفق . هذا شأنه معها ، وليس شأننا معه الآن .

وهناك أيضاً عشرات الكتب الإنجليزية والفرنسية التي كتبت عن هذا الفن ، فليقرأها . وقد ذكرت عدداً من المراجع التي يمكن الاستفادة منها ؛ إذا رغب القارىء في الاطلاع على موضوع بعينه .

وفيما قبل الكلام ، أود الإشارة إلى بعض الأمور . منها ؛ أنى سوف أتعرض لفن الرواية فى أدبنا العربى الحديث ، بشكل موضوعى ؛ محدداً ملامح واتجاهات هذا الفن فى بعض البلدان العربية ؛ بشكل حيادى ؛ لا انحياز فيه إلى بلد دون الآخر ، ولا إلا كاتب بعينه دون غيره . وأظن أن من يضع فى اعتباره — أولاً وقبل كل شىء — القارىء العربى العام ؛ فى أى مكان وجد هذا القارىء ؛ لن يكون من أصالة موقفه ، أن يخضع المادة للانحياز الأعمى أو للتعصب الإقليمى !

ومنها ، أن كثيراً من إخواننا الذين درسوا الفن القصصى فى بعض الأقطار العربية ، (مثل : د . يوسف عز الدين فى العراق : و د . محمد يوسف نجم فى لبنان . ود . محمد زغلول سلام فى السودان . ود . عبد الاله احمد فى العراق . ود . شاكر مصطفى فى سوريا . ود . سهيل إدريس فى لبنان) تناولوا الفن القصصى بمعناه العام . لكنى هنا حريص على أن أعرف بفن الرواية فقط .

وأحسب أننا لم نعد بحاجة إلى التفريق بين فنون الأدب القصصى . ويصبح الخلط العامد ، أو المزج الغافل ، أمراً مرفوضاً حتى من قبل الجمهرة القارئة ، التى تتلقى — يومياً — الرواية على أنها رواية طويلة ، والقصة القصيرة من حيث هى قصة قصيرة وليست رواية ولا مسرحية ، والأقصوصة على أنها لون خاص وشكل متميز من الشكلين السابقين .

ومنها أن البعض حين يدرس القصة والرواية فى سوريا أو لبنان أو العراق ؛ فإنه يتناول الكتاب المهاجرين باعتبارهم ينتمون إلى واقعهم الجديد ، أو إلى مهاجرهم . ولم أفعل ذلك . ولكنى آثرت أن أتناولهم معتمداً على جنسيتهم الأولى المعترف بها ، وعلى موطنهم الأصلى ، وبيئتهم التى ولدوا فيها ونهلوا منها فى المراحل الأولى من حياتهم . ثم يأتى بعدئذ إسهامهم الحقيقى ووجودهم الفعلى وتأثيرهم .

فكثير من الدارسين يعتبرون « غادة السمان » لبنانية . وهى سورية الأصل . والمؤثرات الأولى التى وجهتها فى سلوكها وفكرها وأدبها ، مؤثرات — لاشك — سورية ، دفعت بها — سلباً أو إيجاباً — إلى اختيارات — فى الحياة والفكر — معينة .

والبعض يعتبر « حليم بركات » فلسطينياً . رغم أنه مولود بجبل لبنان ، ويعمل فى لبنان ، ويتأثر بالجو الفكرى العام فى لبنان ، وينشر كل كتاباته هناك ، فضلاً عن كونه من القوميين السوريين .

وهناك من يتناول « وداد سكاكينى » على أنها مصرية ، بينما هى سورية قلباً وقالباً ، وكتابة ، وكذلك الحال بالنسبة إلى « غالب هلسا » .

وفيما يتعلق بإخواننا الفلسطينيين ، فإن المشكلة تبدو شديدة القسوة ، فهناك من ذكر (نواف أبو الهيجاء — يوسف جاد الحق — فيصل حورانى) على أنهم سوريون ، كما أنه يوجد من يصر على أن « جبرا إبراهيم جبرا » عراقى .

ولا يخفى أن هذه « البانوراما » هى محصلة تعامل طويل مع فن الرواية العالمية بصفة عامة ، ومع الرواية العربية الحديثة بصفة خاصة . حاولت فيها الإفادة من خبرتى ومتابعتى النقدية للنتاج الروائى العربى الحديث ، الذى يصدر تباعاً هنا وهناك ، مستنداً إلى معرفة صحيحة بالكتاب أنفسهم ، وبنوازعهم ، وبميولهم ، وبثقافاتهم . وهو ماساعد على تحديد مساراتهم ، وضبط مراحلهم الفنية ، والدوافع إلى اتجاهاتهم الموضوعية .

ورغم ماصدر حول الرواية العربية من دراسات متفرقة ، تتناول أديباً روائياً ، أو ظاهرة فنية ، أو مرحلة تاريخية بعينها ، فإنى أزعم أنه لا توجد دراسة واحدة تتناول هذا الفن فى شمولية ، محاولة التأصيل له ، وتتبع مراحله ، وتعيين اتجاهاته ، على مستوى الخريطة العربية ككل ؟ أو فى البلدان التى شهدت ازدهاره عربياً .

ومن ثم جاءت هذه « البانوراما » . وقد اجتهدت فى أن تقدم رؤية متكاملة عن حركة الرواية العربية الحديثة . منذ نشأتها حتى الآن .

فقد تعرضت فى فصولها الخمسة للرواية العربية فى كل من : مصر والشام والعراق والمغرب العربى ثم السودان . وكان اختيار هذه الأقطار ، إما بسبب ذيوع الرواية فيها . وإما لأسبقيتها فى الظهور . وإما لكثرة كتابها ، أو جودة النتاج نفسه . وإما لأن القراء والباحثين لا دراية لهم بالنتاج الروائى فى قطر منها ، فسعيت من أجل التعريف به . وهذا نجد تطبيقاً له فى المغرب العربى الذى يجهل حركة الرواية فيه ، جل القراء والباحثين فى المشرق العربى .

هل أصبح فى حاجة — بعدئذ — إلى القول بأن هذه « البانوراما » اضطرتنى إلى الاطلاع على كل ما صدر فى العالم العربى من روايات ؟! . كما أنى قرأت كل ما كتب حول الأدب العربى الحديث فى عالمنا العربى . وبالطبع ، كل الدراسات والبحوث والمقالات النقدية التى تناولت الرواية العربية من قريب أو من بعيد .

وقد أثبت المصادر الأساسية من الروايات فى متن الكتاب: مرتبطة باسم مؤلفها ، وسنة صدورها . وهذا يساعد على أن تكون حركة الرواية العربية الحديثة واضحة المعالم أمام القارىء ، أولا بأول .

وتبين هذه « البانوراما » أنا لا نفصل الفن عن مبدعه ، ولا عن الظروف التى تحيط بهما معاً . فقد كنت أهتدى برؤية واعية . وبثقافة شاملة ، وبإحاطة تامة بالتيارات الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التى شهدها مجتمعنا العربى . وقد استخدمت جميعاً بحيث تشكل الخلفية الراسخة التى تكمن وراء الأحكام النقدية . دون أن تكون عبئاً على الكتاب أو على القارىء أو علينا فى آن معاً .

وكل ما أريده — بعدئذ — هو أن أكون صادقاً مع عنوان الكتاب . ومع نفسى . ومع المادة التى توفرت لدى ، وأردت تقديمها بأمانة وموضوعية وشمولية . ومع القاعدة القارئة التى جعلتها هدفاً رغبت فى الوصول إليه .

أقول هذا وأنا أخشى ألاّ أستطيع .

وإنْ لم أوفق ، فعذرى أنها خطوة على الطريق .

تعالوا بنا ، إذن ، إلى الكلام فى موضوعنا .

وربما نلتقى بعده .

دكتور سيد حامد النسَّاج

الدقى فى ١٦ أكتوبر ١٩٧٨

الفصل الأول

الرواية العربية فى مصر

لماذا البدء بالرواية العربية فى مصر ؟ ونحن بصدد الحديث عن الرواية العربية الحديثة والمعاصرة . سؤال قد يتبادر إلى ذهن القارىء لأول وهلة .

نحن نرى أن دور مصر ، فيما يتصل بفن الرواية العربية ، يشبه إلى حد كبير دور انجلترا فيما يتعلق بالرواية الأوربية عموما . فقد كانت إنجلترا رائدة فى هذا الميدان ، وكذلك كانت مصر . وإذا كانت الرواية العالمية قد استغرقت مايقرب من القرنين ونصف القرن ، منذ دانيال ديفو ، حتى تجارب الستينيات والسبعينيات من هذا القرن . فإن مصر استطاعت أن تستوعب هـذا التراث الروائى العالمى ، بأعلامه ، وأشكاله الفنية ، واتجاهاته الموضوعية ، فى نصف قرن على وجه التحديد . وهى التى تنبهت إلى هذا الفن الجديد ، ثم نبهت إلى ضرورة خلق مثيله فى مصر ؛ وفى العالم العربى .

أثرت مصر فى بقية بلدان الوطن العربى عن طريقين : الترجمة أولا ، والتأليف الروائى ثانيا . يعترف بذلك كل الباحثين والدارسين العرب : ويؤكد ذلك الدكتور عمر الطالب ، فى مؤلفه عن « الفن القصصى فى الأدب العراقى الحديث » قائلا : (كان للترجمات العربية فى مصر ولبنان أثر كبير فى توجيه القصصيين الناشئين فى العراق الذين تعرفوا على آثار القصصيين أمثال تولستوى وديماس عن طريق الترجمة) . ثم يستمر فى تأكيده على أنه :(كان مصطفى المنفلوطى عاملا مساعداً فى تقوية أثر المدرسة الرومانتيكية لتمكن أسلوبه فى نفوس قارئيه فأمسى أكثر الكتاب قراء) . ص ٣٩ .

ويذكر الدكتور شاكر مصطفى فى كتابه (القصة فى سوريا) أنه

(كانت الحركة القصصية المنطلقة فى مصر ولبنان ذات تأثير كبير أو تعتبر رافدا من الروافد الهامة التى دفعت إلى الاهتمام بالفن القصصى فى سوريا بعامة والرواية بخاصة) . ص ٦٣ . ولا يختلف معه إطلاقا الدكتور حسام الخطيب فى مؤلفيه (سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها فى القصة السورية) و (الرواية السورية فى مرحلة النهوض) حيث ينص على أن من العوامل التى ساعدت على نهضة الرواية السورية هو تعمق الاتصال بالنماذج الروائية المصرية . وأن الرواية السورية تأثرت تأثراً واضحا بالكتاب المصريين . بل إن كبار الكتاب المصريين كانوا يقدمون للروايات السورية . يذكر منهم محمود تيمور ، ويوسف إدريس .

وليس من شك فى أن مصر ، والمناخ الثقافى والروائى معا ، قد ساهما فى تكوين « عبد المجيد بن جلون » كاتب الرواية المغربية . فقد مكث فيها طوال الفترة التى بدأ يكتب فيها قصصه ورواياته . ومعروف أن مجلة (الثقافة) القاهرية ، تبنت نتاجه . وهى التى صقلت موهبة عبد الكريم غلاب . بل أنا نرى أنه فى روايتيه (دفنا الماضى) ، و (المعلم على) كان يحاكى الكاتب العربى المصرى « نجيب محفوظ » . ويعترف بذلك « أحمد المدينى » صراحة ، فى مجلة (الأقلام) العراقية . عدد يوليو ١٩٧٧ حيث يقول : (ومن الهام وإثارة الانتباه أن فنون القول الحديثة فى المغرب مدينة فى ظهورها إلى الأدب المشرقى وما كان يصدر فى مصر خاصة ، ويظهر فى مجلاتها وكتبها وصحفها . لقد توجه أدباؤنا فى مطلع نهضتنا الحديثة أو بالأحرى بداية إشعاع الفكر التقدمى فى بلادنا إلى مادبجه إخوان لهم فى مشرق العروبة وعكفوا عليه يستنسخونه حرفيا تارة ويقلدونه تقليدا شائها مرة وحاذقا مرة أخرى) .

ويرجع الباحث السودانى الدكتور بابكر الأمين الدرديرى ، معرفة الكتاب السودانيين فن الرواية إلى مصر . فإن ارتباط السودان الثقافى العربى دفعه إلى مصر التى كانت القبلة الثقافية التى تعلقت بها أنظار الشباب الثائر المتعطش

للعلم و المعرفة ، مما دفعهم إلى قراءة الأدب المصرى، « وكانت مصر سباقة إلى فن الرواية » كما أن الأساتذة المصريين الذين كانوا يدرسون فى كلية (غردون) وجهوا الطلاب والكتاب نحو المنفلوطى وتيمور والمازنى وهيكل ولاشين . ثم إن هجرة المثقفين السودانيين فى ١٩٢٣ ، اتجهت أول ما اتجهت إلى مصر(١) .

ولو أننا تتبعنا كل ما ذكره النقاد والباحثون، فى هذا المجال ، لدفعنا القارئ - من حيث لا ندرى - إلى الملل ، وربما إلى النفور والضيق . فالشواهد كثيرة ، والحقائق التى لا تقبل الجدل دامغة . إن الخط العام الذى سارت فيه الرواية العربية فى مصر، هو نفسه ، ما التزمته الرواية العربية عموما . وذلك منذ بدايات عصر النهضة ، وأواخر القرن التاسع عشر . حين أخذت تظهر محاولات التخلص من أثر الكلاسية ، والتقاليد الأدبية القديمة . وتجارب الكتابة على نهج المقامات العربية القديمة . تجدها فى مصر ثم نظيرها فى العراق وفى لبنان وفى سوريا .

وولادة الرواية الفنية الحديثة فى مصر كانت بتأثير من الرواية الأوربية ومن الروايات الرومانسية بخاصة ، كذلك كان الحال فى لبنان والعراق وسوريا . وإن أى تطور عالمى فى شكل الرواية او فى مضمونها ، ينعكس أول ما ينعكس على الرواية العربية فى مصر . وبعدها تنطلق الإشعاعات إلى غيرها من الشقيقات العربيات . حتى وإن سبقت « بيروت » فى فترة من الفترات إلى الترجمة مباشرة ، وربما فى نفس الأسبوع الذى تصدر فيه الرواية الأوربية . ذلك أنه ليس لديها المبدعون الخالقون الممتازون الذين يمكن أن تمتد إشعاعاتهم إلى اخوانهم الأقربين ، والذين يمكن أن يكون لهم رصيد عربى ، يجعل الكتاب فى باقى البلدان العربية ، يقبلون عليهم ،

---

(١) يذكر ذلك صراحة فى أكثر من موضع من رسالته : « الرواية السودانية الحديثة » - مخطوط بكلية الآداب - جامعة القاهرة - ١٩٧٥ .

ويثقون فى تجاربهم الجديدة ، ومن ثم يأمنون إلى محاكاتهم .

وهل ننسى بعدئذ ، أن مصر هى الأكثر عددا ، من حيث الكتاب؛ ففى مصر عدد لا يحصى من كتاب الرواية . وهى حريصة دائماً على أن تكون مركز الإشعاع الفنى والأدبى والفكرى . وقد كانت كذلك فعلا من خلال طه حسين ومحمود تيمور وعباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم . فلماذا تكون الرواية بدعا ؟ ! أو ليس هؤلاء هم الرواد الأول الذين بدأوا مغامرة الكتابة الروائية ؟ ! .

• • •

وأظننا لسنا فى حاجة إلى مزيد من الإيضاح ، وإن كنا مدة طرين إلى أن نبدأ الشوط من أوله : وقبل التعرف إلى خطوات هذا الفن فى مصر ، وأمام هذا الكم الهائل من النتاج ، وهذا العدد الكبير من المنتجين ، أرى أن نيسر الأمر قليلا. فنقسم الشوط إلى مراحل، ونتبين من خلال النصوص الروائية ، وما كتبه الكتاب أنفسهم فى مجالات أخرى غير الرواية ، ملامح كل مرحلة ، فنيا وموضوعيا .

وفى تصورى أن المرحلة الأولى تضم كل ما كتب من روايات، حتى ١٩٣٩ . أى حتى بداية الحرب العالمية الثانية . فقد أثرت الحرب عالميا وعربيا . ولنتفق على تسمية هذه المرحلة بـ « مرحلة المغامرة الفردية » . أما المرحلة الثانية فانها تبدأ بقيام الحرب الثانية وتنتهى بقيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . ولنطلق عليها « مرحلة التحول والاستكشاف » . والمرحلة الثالثة — فيما أعتقد — هى التى تنطلق مع الثورة ، وتتوقف عند نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ . ولتكن « مرحلة الوعى والانطلاق» . بعدئذ تبقى مرحلة ما بعد ١٩٦٧ وهى « مرحلة التجدد والاستمرار » . وهكذا تتحدد محطات للوقوف . حتى لا نتوه فى سراديب وأزقة ضيقة ، تطمس أحياناً معالم الطريق الصحيح الواضح .

شهدت المرحلة الأولى تجارب ومحاولات رفاعة رافع الطهطاوى، وعلى مبارك، وحافظ ابراهيم، وأحمد شوقى، وأغلبها صدر أواخر القرن الماضى. وكانوا جميعا يحاولون تعليم القراء، أو نقل بعض صور ومظاهر الحضارة الغربية، إلى ذهن القارىء العربى فى مصر. أو بث بعض القيم الأخلاقية والدينية. وتوسلوا إلى ذلك بلغة رصينة، وبأقوال الحكماء والفقهاء، والرسل والأنبياء، وبشعر الشعراء العرب القدماء، وبذكر وقائع من التاريخ. غير أن صورة الرواية بقيمها الفنية، وتقاليدها التى تعارف عليها النقاد، كانت خافية عن كتاباتهم تماما. إذ كانوا مشدودين شدا إلى القديم، مهما كانت درجة وعيهم وتطور فكرهم. فالطهطاوى كان سابقاً عصره وزمانه، تقدمياً فى نظرته إلى السياسة والديمقراطية، والمرأة، والعلم. لكنه فنياً، وبالذات فى الجانب الروائى، لم يقصد أن يكون كاتباً روائياً. فلم تأت كتاباته روائية.

كذلك الحال بالنسبة لعلى مبارك، وحافظ ابراهيم، وأحمد شوقى؛ والأخيران لم تشغلهما قط فكرة أن يكونا روائيين، إذ سعد الأول بلقب شاعر النيل، واطمأن الثانى إلى أنه أمير الشعراء. والشعر فى ذلك الحين كان هو الفن المرغوب. وهو الذى يستند إلى إرث عظيم. والناس ينظرون إلى الشاعر نظرة تقدير، والصحف تقبل على نشر قصيدة كاملة فى صدر صفحتها الأولى. لكنها لا ترحب مطلقاً بنشر سلسلة متتابعة من الحلقات، تكتمل فى النهاية، لتسلى القارىء أو تمتعه، بعد فترة تطول. والمتلقون أنفسهم، تربت أذواقهم على الشعر الذى كانوا يتلقونه فى المدارس. أو الذى ينشده الشعراء الشعبيون. أو الذى يردده الوعاظ فى المساجد.

لكن كاتباً من كتاب هذه الفترة هو «محمد المويلحى» نشر فى صحيفة كان يملكها والده (مصباح الشرق) فصولا من عمل مطول أسماه «حديث عيسى بن هشام» بين سنتى ١٨٩٨ - ١٩٠٠. أتيحت له فرصة الاستمرار فى الكتابة والنشر؛ لأن والده هو مالك الصحيفة. كما أن والده سبقه إلى

هذا الطريق . حين بدأ منذ العدد رقم ٦٠ الصادر فى ٢٢ يونيه ١٨٩٩ . ينشر « حديث موسى بن عصام » ، متأثراً بأسلوب المقامة العربية . مهتما بالسجع ، محتفلا بالاستعارات والتشبيهات والكنايات . مكدساً فيها الحكم والمواعظ والأمثال . ومستشهداً بالكثير من الآيات القرآنية ، والأحاديث النبوية ، والشعر التقليدى .

فى هذا الجو — جو المقامة العربية القديمة — نشر محمد المويلحى « حديث عيسى بن هشام » . تخير لمقالاته أو مقاماته ، بطلا يمثل الارستقراطية الدخيلة ، ويشخص الماضى القريب . فانتقى قائدا تركيا ، بعثه من قبره . وخلق إلى جانبه شخصية استمدها من تقاليد المقامة هى شخصية « عيسى بن هشام » ، ووفق بينهما : وجعل الثانى يمثل الحاضر وجميع الطوائف الفكرية والاجتماعية . ولم تكن الشخصية الأولى تأتى بالعجيب من الأحوال والأفعال ، كشخصية الصعلوك فى المقامة القديمة ، وإنما كان قطعة من الماضى تفاجئها الدهشة أمام الحاضر. ولا تستطيع أن تتصرف فى كل موقف تصرف الأسوياء الذين يعيشون عصره .

وإلى جانب هاتين الشخصيتين نواجه أنماطا من الناس ، بين ذكور وإناث . من رجال الشرطة ، والقضاء ، والعلماء ، والسراة . ثم شخصية العمدة نجدها وقد احتلت جانبا لا بأس به من المقامات .

ولقد أعانت الصحافة محمد المويلحى على أن تكون كل مقامة من مقاماته مستقلة إلى حد ما ، عما قبلها ، وعما بعدها . ولكنه مع ذلك استطاع أن يمثل خطة عامة لمقاماته قبل أن ينشئها. فكانت إلى جانب هذا الاستقلال فى كل مقامة وحدة تربط حلقاتها وتجعل سياقها متتابعا . بيد أن هذا السياق لم يكن نموا فى الشخصيات ، أو تطورا فى الأحداث ، وإنما كان مجرد انتقال من

موقف إلى موقف (١) إبرازا للتناقض بين الحضارة الجادة ، والجديد الدخيل .

ومهما يكن من شيء ، فإن « حديث عيسى بن هشام » يصف أشياء متفرقة لا يجمعها البطل دون أن تنتظمها وحدة فنية . فالحديث في شكله وفنيته ، لا نستطيع القول بأنه مطابق لما أخذناه عن الرواية الأوربية . إنما الذى لا شك فيه ، أن بعض عناصر الفن القصصى كانت متوفرة فيما كتب . فنظفر عنده بالتشويق . وبمحاولة رسم الشخوص . وبالعقدة . وإنما الذى يجعل حديث عيسى بن هشام أقرب إلى مقامات الحريرى منه إلى أية رواية فنية ، إيثاره الأناقة فى التعبير ، وسيره على نهجها . وإن كان قد اجتهد فى تطويرها وتهذيبها بفضل تأثره بالثقافة الفرنسية .

والمويلحى كان ناعما فى حياته الخاصة . مرتبطا بالأسرة العلية . ومن ثم جاءت عنايته بالطبقات العليا ، التى يأخذ عليها ، التبذير ، وشرب الخمر ، وتقليد الأجنبى ، والجرى وراء النساء . وهى نظرة أخلاقية . فى حين نظر إلى الطبقات الفقيرة بازدراء واحتقار . لأنه لم يشعر بهموم أفرادها ومآسيهم اليومية . لذا فإنه اتخذها وسيلة للفكاهة والسخرية .

الأهم من ذلك كله أنه لم يطلق على كتابه مصطلح « رواية » ولا « قصة » ، وإنما أسماه « حديث عيسى بن هشام » ، وقد أخذ ذلك من المقامة . فهى أحاديث تلقى فى جماعة . ثم إنه اختار أن يكون « الحديث » لعيسى بن هشام ، بطل مقامات بديع الزمان الهمذانى . وعلى العموم فهو من أنضج المحاولات التى تأثرت بأسلوب المقامة . وقد لفت إليه الأنظار من هذه الناحية فقط . وليس لأنه رواية . ولا لأنه وضع أساس الواقعية فى القصص

---

(١) « تطور فن القصة القصيرة فى مصر » — د. سيد حامد النساج . دار الكاتب العربى ١٩٦٨ — ص ٥٠ ، ٥١ .

المصرى ، كما يقول أحد الدارسين . (١) لقد كان يغامر فى جزيرة محاطة بسياج قوى ، وبأسوار عالية ، وضع أساسها منذ القرن الرابع الهجرى . ولم تترك له متنفسا ، ينفذ من خلاله إلى الشكل الغربى الحديث للرواية .

ويلذ لبعض النقاد والباحثين أن ينتقلوا عادة من الحديث عن « محمد المويلحى » إلى « محمد حسين هيكل » صاحب رواية « زينب » ١٩١٢ . وكأن الساحة قد خلت تماما من مغامرين جدد . أوكأنها — زينب — كانت طفرة بعد « حديث عيسى بن هشام » لم تسبق بمقدمات وارهاصات . الحق أن مثل هؤلاء النقاد والباحثين ، ومن أتى بعدهم ، قد استكانوا إلى ما انتهى إليه غيرهم . دون أن يكلف الجدد أنفسهم عناء البحث والكشف ، فقد تحولت بعض الأحكام عندهم إلى ما يشبه الحقائق المقدسة .

ومن ثم نراهم يغفلون — عامدين — رواية « عذراء دنشواى » ١٩٠٦ للكاتب محمود طاهر حقى . وهى رواية وطنية ، موضوعها مأساة دنشواى . بمعنى أنه استمد مادته الفنية من الواقع الآنى الذى عاصره . ومن حادثة تاريخية حقيقية تجسد لنا صورة الاستعمار الإنجليزى البغيض . وعنفه فى معاملة المصريين ، والفلاحين منهم بخاصة . ذلك أن بعض الضباط الإنجليز ، كانوا يصيدون الحمام فى قرية « دنشواى » . فأصابوا بنيران رشاشاتهم غلال فلاحى القرية . الذين انطلقوا وراءهم . فهرعوا مذعورين ، ليختبئوا . فأصيب واحد منهم بضربة شمس أردته قتيلا . بينما شب حريق هائل فى جرن أحد الفلاحين ، وصرعت زوجته .

وما إن طيرت الأنباء إلى « اللورد كرومر » حتى أمر بانعقاد « المحكمة المخصوصة » فى القرية ذاتها . وحكمت بالإعدام على مجموعة من الأهالى ،

---

(١) « الأدب فى عالم متغير » — د . شكرى عياد — الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ — ص ٥٤ .

وبالسجن للبعض ، وبالجلد للبعض الآخر ، على مرأى ومسمع من أهالى القرية .

والكاتب لم يكتف بهذا الجانب التاريخى الواقعى ، ولكنه مزجه بقصة حب عادية بسيطة بين « ست الدار و « محمد العبد ». هذا الحب الذى يتعرض له « أحمد زيدان » أحد فتيان القرية الذى فشل فى أن يحظى بعطف « ست الدار ». فتأكله الغيرة ، ويعميه الحقد ، وتدفعه الرغبة الشخصية ، إلى أن يقوم بوشايته ضد والد « ست الدار » ، إذ يدعى أنه كان واحدا من الفلاحين الذين هاجموا الإنجليز ، وتعرضوا لهم ، مما أودى بحياته ! ورغم أن الحدث الأساسى واقعى ، فان الكاتب نفى أن تكون قصة الحب واقعية . وكاد يقسم بأغلظ الإيمان أنها من الخيال . ذلك أن المناخ العام ، والتقاليد المتحكمة ، لم تكن تسمح بهذه العلاقة العاطفية واقعيا وفنيا .

ونلاحظ أن الكاتب اختار بناءه الفنى للرواية ، من جلسات السمر التى يتبادل فيها الفلاحون المشورة والهموم . ونراه يجعل السرد بلغة عربية فصيحة ، بينما الحوار يديره باللهجة العامية . ويعلل ذلك بقوله : (إنى تعمدت الكتابة باللغة العامية الريفية لتكون أوقع فى النفس ، وعبارة « طبق الأصل » لمحادثة سكان القرى) . وهو منذ البداية كان متعمدا كتابة « رواية » مسرح أحداثها قرية مصرية محددة . فقد دفعته الحادثة الواقعية (لوضع رواية تكون تأريخا لهذه الحادثة السيئة) ، وللتعبير عن البطولة الشعبية غير المنظمة . ومن هنا فانها بذرة إيجابية متقدمة فى تاريخ الرواية المصرية . تحمل فى أعطافها مضمونا ثوريا . وتتخلص من بعض الشوائب التى علقت بحديث محمد المويلحى . وتسبق هيكل إلى الريف من ناحية ، وإلى الحوار العامى من ناحية أخرى .

ونشير إلى كاتب ثان تحمل عبء المغامرة الروائية وحده . أحسب أن أحداً لم يلتفت إليه . وأن اسمه لم يرد فى أى من المؤلفات التى استكانت

لما صنعته لنفسها من حقائق . اسمه ليس أسماً فنياً لامعاً . ولو كانت قد سلطت عليه الأضواء لأصبح اليوم مشهوراً . إنه « الكاتب البليغ عبد الحميد خضر البوقرقاصى » . كما هو مثبت فى الصفحة الأولى من روايته (القصاص حياة)(١) . وقد صدرت فى سبتمبر ١٩٠٥ . ويشير المؤلف إلى أن له رواية أخرى بعنوان (حكم الهوى) صدرت فى ١٩٠٤ .

وكما أن محمود طاهر حقى إستند فى (عذراء دنشواى) إلى واقعة تاريخية وطنية ، فإن « عبد الحميد البوقرقاصى » إستند إلى واقعة اجتماعية ، وحادثة حقيقية حدثت يوم الأربعاء الموافق ٢٧ أكتوبر ١٩٠٣(٢) . فى بلدة « أبو قرقاص » من أعمال مديرية المنيا – جمهورية مصر العربية . وقد تصدرت الكتاب كلمة (رواية) مكتوبة بشكل لافت ، وبخط كبير . بينما العنوان بحروف الطباعة العادية . وتحت العنوان مباشرة ، ينص المؤلف على أنها : (واقعة علمية أدبية غرامية حقيقية تاريخية) والرواية تقع فى ٨٨ صفحة من القطع المتوسط .

والكاتب يقسم روايته إلى سبعة أجزاء . تندرج تحت كل جزء بضع فصول . وما الفصول إلا مواقف متكاملة ، تضيف إلى الحدث الرئيسى ، وتساعد على رسم صورة عامة للبيئة النفسية أو الاجتماعية أو الفكرية . وفيما قبل بداية الجزء الأول ، نلتقى مع المؤلف لقاءين قصيرين « الأول يضع له عنوان « كلمة قبل الشروع » . أستغرقت صفحة واحدة : بين فيها حرصه على تقديم تلك الحادثة تقديماً فنياً صادقاً . إيماناً بأنه ينبغى ألا تمر دون أستفادة . وأن دوره هو نقلها بشكل أدبى روائى إلى (السيارة . وأنشر خبرها فى كل مملكة وقارة . وأعظ بها وأذكر) . فهو يريد إفادة الناس جميعاً أينما كانوا . ويستهدف – بطبيعة الحال وفقاً للمناخ الأخلاقى

---

(١) طبعت بمطبعة النجاح بأول درب سعادة بمصر ، سبتمبر ١٩٠٥ .

(٢) القصاص حياة – عبد الحميد خضر البوقرقاصى – ص ٢ .

والتعليمى — الموعظة. وهو لاينقل نقلا حرفياً ما وقع، ولكنه كشف عن الدوافع ، والأسباب ، وربط بين الظواهر والخوافى ؛ وهذه مهمته الفنية والأدبية ، يقول : « فقمت بأظهار ما بطن إلى الجهر والعلن » .

اللقاء الثانى يستوعب صفحتين ونصف الصفحة ، وفيه يحدد « البيئة المكانية » التى تشكل وحدة الإطار الذى تدور فيه الرواية . وهو مدينة « بوقرقاص » . موقعها . مراكز الصناعة بهـا . عادات الناس فيها . عدد سكانها .

نحن اذن أمام وحدة حدث . ووحدة زمان . ووحدة مكان . الحدث يتبلور فى أن « كرلس عبد الملك الترابى » الشاب اللاهى العابث ، دبر حيلة ساذجة ، لقتل ابن عمه « غالى إبراهيم الترابى » . وذلك لأن « غالى » كان قد خطب « نجلة » ابنة عمة « كرلس » . وكان يحبها حبا فائقا . وبادلته هى بعض الوقت نفس الشعور . غير أن أمها فضلت « غالى » الكادح ، الذى يعتمد على جهده وعرقه . والذى هو على خلق . ولم تكن ترتاح إلى سلوك ابن أخيها « كرلس » . وابان عملية الاستعداد للزواج ، وبعد الخطبة ، كان « غالى » يستعد لإضافة « غرفة » فى بيت والده . وبينما هو ينقل الطوب والتراب من أكوام بعيدة . يعاونه صبى من المارة تطوعا . وجد هذا الصبى علبة مزركشة ، ففتحها وإذا بها « حلوى ملبن » . ولما كان الصبى جائعا ، عطشانا ، منهكا ، أقبل عليها يلتهمها . وكذلك فعل « غالى » . لكنها كانت الحيلة التى دبرها « كرلس » لقتل « غالى » بالسم . غير أن الصبى العابر قتل بالمصادفة .

يتناول الكاتب هذه الواقعة . يضيف إليها . ويحذف منها . ويستكشف أبعادها وزواياها . ويقول رأيه أحيانا . ويصور المحكمة . والسجن . وحركة البلدة . ورجال الشرطة . والعذاب النفسى الذى صار فيه « كرلس » بعد معرفة الحقيقة ، وبعد التوصل إليه . والتنبه إلى خطته التى أحكمها . وشهود

العيان . وقسم المدينة . أحوال البيوتات الغنية . وعذاب الفقراء الكادحين . ودعوته إلى التعلم والتقدم . وأحيانا نصادف بعض الهوامش التى تضيف إلى الصورة العامة ، وإلى الحدث الأساسى فى الرواية . وقد ينقل الكاتب بعض نصوص القوانين والأحكام القضائية . هذا الشكل شبه الوثائقى ، نرى بعض الشباب يتجهون إليه فى كتاباتهم . تحديد جغرافية المكان . ضبط زمان الأحداث . الاستعانة بالوثائق والأرقام والحقائق .

ولغة السرد عند الكاتب لغة عربية ميسورة الفهم . سهلة التلقى والتقبل . والحوار قصير . وبالعربية التى لا تبعد عن أن تكون لغة متداولة ، أقرب إلى الشعبية والعامية . وهى لا تصدر عن الكاتب اطلاقا . إنها تنطلق بسهولة من الشخصيات .

أكثر من هذا مدعاة للدهشة . أنها أول رواية فيما أعتقد ، تتناول مشكلة خاصة بالبيئة المسيحية فى صعيد مصر من طرف كاتب مسلم . وهى جرأة لم تتأت إلا لكاتب مسيحى هو « عيسى عبيد » سنة ١٩٢٢ ، فى بعض قصصه القصار . كما أنه لم يتجه نحو تلك الموضوعات المألوفة مثل الثأر والسرقة والدفاع عن الشرف ، التى خص بها بعض الكتاب المصريين قصصهم ورواياتهم عندما تعرضوا لهذه البيئة . إنه يدخل البيوت . ويتعرف إليها من الداخل . ويقدم رؤيته واضحة ! . ويعلن رأيه صريحا فى بعض الأحيان . ثم نراه يجعل شخصية الرواية المحورية « كرلس » يفكر — وهو داخل السجن وبعد الحكم عليه ، وفى انتظار التصديق على الحكم باعدامه — فى تغيير ديانته ، والتحول من المسيحية إلى الإسلام . محاولة منه للفرار بطريقة أو بأخرى . وللتحايل حتى يضيع الوقت ، وتظهر ثغرة تعطل تنفيذ الحكم . إلى هذا الحد من الشجاعة ! وفى وصفه « نجلة » أو « غالى » أو « كرلس » أو العمة أو القس ، نجده يربط بين تصوير الشخصية من الخارج ، وتصويرها من الداخل . فهو يستكشف ما بالأعماق ليظهر التناقض فى السلوك ، أو الدوافع الخفية لبعض التصرفات

وعندما يريد تصوير معاناة الطبقات الفقيرة ، لايلجأ إلى ما ألفناه من أساليب بلاغية عودنا المنفلوطي عليها . وإنما يلتقط جزئية صغيرة بعينه اللاقطة ، ثم بعدها يترك لنا ، وله ، مهمة التعليق والتأثر . يقول — بعد تصويره حياة الفلاحين القاسية وعذابهم اليومى — : (قد تكون امرأة الرجل منهم ذاهبة له بالغذاء فى غيطه — حقله — وقت القيلولة ؛ فيأتيها المخاض وهى على ماوصفنا فتأخذ جانبا من الطريق وتمكث ريثما تضع حملها بدون قابلة ولادابة . وربما ساءتها تلك اللحظة التى توقفتها . ثم تحمل وليدها مع قصعة الغذاء وتذهب تو الأداء مقصدها كأن لم يكن بها أدنى ألم أو لم يصبها أقل وصب)(١)

ولا يخفى عليه أن القارئ قد يعجب من هذا الفتى « غالى » الذى لم يفكر لحظة فى أمر علبة الحلوى ، كيف وصلت إلى هذا المكان ؟ ومن يا ترى أوصلها ؟ ! إلى غير ذلك . لكنه يرد على ذلك بأن « غالى » لم يتعلم وهذه مصيبة . لقد أراد له أبوه أن يتعلم حرفة الحياكة ، عندما بلغ الثامنة من عمره . حتى يعاونه ببعض الشئ بما قد يمنح له من أجر مساء كل يوم خميس. والكاتب يستنكر من الأب أن يفعل هذا . (فلو كان بدل ذلك ألقاه فى بعض المكاتب البسيطة واستغنى عنه بعض الزمن حتى استضاء بنور العلم والمعرفة وشم رائحة المدنية وتغذى بلبان الفضيلة ودرج على الأدب والتربية من بادئ بدئه . ما كان بشرهه ونهمه جر الويلات وأنواع المصائب على هذا الأب البائس والأم الحزينة) . ص ١١ .

ويقول : (تلك نتيجة من نتائج الجهل ومصيبة من مصائب الأغبياء جلبت باختيار . فعسانا أن نقوم من غفلتنا ونستيقظ من رقدتنا ونهب من خمولنا ونرى ضرورة التعليم من مرآة الحوادث ونناضل الغير فى وسائل التقدم وننافس القوم فى اكتساب الفضائل) . ص ١٢ .

---

(١) المصدر السابق ص ٠٧

وهو يرفض أن تخضع الفتاة للزواج بغير من تحب . وكانت هذه مسألة حساسة وخطيرة. وبخاصة أنه يتعرض كما قلنا للبيئة المسيحية . بل إنها كانت قضية محرمة بالنسبة للمجتمع العربى كله فى ذلك الحين . إنما هو استطاع أن يتبين المشاكل والأمراض وأن يعالجها فنيا . ويبدو أن روايته الأولى « حكم الهوى » قد تناولت هذا الموضوع . وقد بحثت عنها فى كل المكتبات ، ولدى بعض الكتاب والأدباء ؛ فلم أعثر لها على أثر ! ونراه ينقد السلطة الحاكمة ، وكيف أن الحكام يشرعون ويضعون من القوانين ما يخضع الشعب لإرادتهم وما يثبت مكانتهم (وغير ذلك مما تفنن فى وضعه الرؤساء الأقدمون تأييدا لسلطتهم . وحفظا لكرامتهم . وصونا لها عن مشاركة السوقة لهم) . ص ٣٠ .

ثم إنه لا يكتفى بنقد السلطة . وإنما ينقد كل ما تراه عينه من عادات مستهجنة . أو تقاليد متخلفة . أو مظاهر غير صحيحة لبناء المجتمع بناء سليما . ولم يكن رومانسيا . ولا مثاليا . ولم ينطلق من رؤية ذاتية قاصرة وإنما كان ذا رؤية كاملة ، تنظر إلى الجزئية الواحدة من خلال علاقاتها وتأثرها وتأثيرها فى بقية الجزئيات داخل جسم المجتمع . لايلجأ إلى أسلوب المقامة . ولا إلى شكلها الأدبى . ولا إلى بطلها أو راويها أو بعض علاماتها المميزة لها . ولا تظفر لديه بأساليب انشائية عندما وصف مظاهر الطبيعة . ولم يبالغ فى وصفه « كرلس » وهو داخل السجن ، (ظل فى السجن يجر ذيل القيود ويتوسد لوحا خشبيا ويلبس ملبسا خشنا وصار ذا هيئة رثة كأنه ومن معه ممن هم عـــلى شاكلته وحوش ضارية . والحقيقة كذلك فهم وحوش الحيوانات الناطقة كما أن سكان الغابات وحوش الحيوانات العجم وهى أقل ضررا مما قبلها) .

اعتمد دانيال ديفو فى أول رواية له على حادثة حقيقية واقعية . ثم استند نجيب محفوظ فى (اللص والكلاب) إلى واقعة أسهمت فيها الصحافة

بجهد مثير . وكذلك فعل « عبد الحميد البوقرقاصى » فى روايته القصيرة ، صغيرة الحجم . واقعية الموضوع !

هناك كاتب ثان تعمدت الدراسات والبحوث إغفاله . رغم وفرة كتبه وتعددها . لدرجة أننا نجد بعض المؤلفات الاحصائية التى حاولت حصر الروايات العربية الصادرة فى مصر ، تهمله . فى حين أنها تشير إلى أعمال زجلية ، أو منظومات شعرية ، أو قصص خليعة ، أو مسرحيات ، على أنها روايات . ذلك أن بعض الباحثين لا يكلف نفسه الاطلاع على النصوص ، أو إلقاء نظرة خاطفة لمعرفة نوعها ، وشكلها وحجمها . لكنهم يكتفون بأن ينقل هذا عن ذلك . وهكذا دواليك . فيتكرر الخطأ . المصيبة أنهم يصورون الخطأ على أنه حقيقة علمية ، أو كهنوتية ، ينبغى عدم الاقتراب منها ، أو الشك فيها . و مادروا أن خطأهم هذا ليس إلا خطيئة .

صالح حمدى حماد ، كاتب مثقف ثقافة عربية تقليدية . وثقافة أوربية معاصرة . يترجم عن الفرنسية والإنجليزية والالمانية . ويحفظ الكثير من شعرنا العربى . عاصر المنفلوطى وطه حسين وعبد العزيز جاويش ، وأمين الرافعى ، وابراهيم رمزى ، ومحمد لطفى جمعة ، وعبد الحميد حمدى . وكانت كتاباته ومقـالاته تنشر معهم صحف (المؤيد) و(العلم) وغيرهما . رغبته فى الإصلاح لا شك فيها . ونزوعه نحو تصوير العيوب الاجتماعية يتجلى فى مقالاته وقصصه القصيرة . وكذا محاولته رسم الحياة المثلى التى يجب أن يكون عليها المجتمع بعدما يشفى من جميع أمراضه . ألف أكثر من عشرة كتب مطبوعة . وترجم ثلاثة . وفى ميدان الفن الروائى أصدر عام ١٩١٠ كتابا أسماه (أحسن القصص) . قسمه ثلاثة أجزاء . يضم الجزء الأول رواية (الأميرة يراعة) . وتقع فى ١٣٤ صحيفة من القطع الكبير . كما يضم الجزء الثانى الذى صدر أيضاً عام ١٩١٠ رواية (ابنتى سنية) . وتقع فى ١٤٩ صحيفة . بينما صدر الجزء الثالث سنة ١٩١١ ، ويحتوى على مجموعة من القصص القصار .

وحديثنا عن هذا الكاتب يطول لو أننا وقفنا عند كل رواية من رواياته لكنها دعوة مفتوحة إلى كل المهتمين بدراسة فن الرواية فى مصر ، إلى أن يقولوا رأيهم فى شيء جديد . ويكفى أنه لم يخجل من كتابة اسمه على صفحات روايته . وفيما أظن أنه كان من طبقة بورجوازية. لا تقل عن طبقة محمد حسين هيكل الذى لم يذكر أسمه عندما نشر روايته . ثم إنه جعل عنوان روايته الأولى عاما على امرأة . والثانية (ابنتى سنية) . وهو يعرف ماهية الرواية . ويفرق بينها وبين القصة القصيرة .(١) وفوق هذا فأنه صاحب مؤلفات فى الاجتماع ، والأخلاق ، والآداب . ولم تكن الرواية إلا جزءاً من إسهاماته التى تعاونة على توصيل فكرته ، وموقفه وهدفه .

فهو معنى باصلاح المجتمع ، ورسم صورة المستقبل الباسم للافراد . وتهيئة فرص الخير والسعادة للجميع . ويقول كل مايريد على لسان الأميرة براعة ، المثقفة ، التى تعقد ندواتها بشكل منتظم ، والتى تتحدث فى كل أمر يهم الإنسان فى المجتمع . حتى النظام التربوى والتعليمى الذى جعله طه حسين هدفا لثورته فيما بعد . تناولته الأميرة براعة بالنقد . وطالبت بتغيير طريقة التأليف ومنهج البحث ، وأساليب التعليم : (التعويق الحاصل فى تخريج علماء ذوى براعة ومقدرة فى الأزمنة القريبة سببه ذلك النظام التعليمى المقيم ، سببه تلك الطرائق التقليدية) .

ولعله استطاع أن يقتحم ميدان الحب . كما فعل « عبد الحميد البوقرقاصى» . وكان غيره من الكتاب يجدون حرجا فى تنارلة أو التعرض له من قريب أو من بعيد : (إنها بلا ريب أحبتى مهما كانت حالها . فكيف لا أحبها ، وأعشق قدها الممشوق وقوامها الأهيف وعينيها

---

(١) « تطور فن القصة القصيرة فى مصر » - د . سيد حامد النساج . دار الكاتب العربى ١٩٦٨ - ص ٦٨ ومابعدها .

النجلاوين وفمها القرمزى الذى يقطر شهدا ، وينثر درا) ، (رباه ما العمل . . إرحمنى يا إلهى إنى أحب هذه المرأة حباً ذهب بلبى إن لم يكن بجمالها فلكمالها . ثم انى لا يمكننى ترك زوجتى تلك التى عاشرتها وعاشرتنى وقد مضت لنا أيام هناء وسعادة لا أنساها ولن أكفرها . إذا فلأبذل قصارى جهـــدى فى نيل ما تصبو إليه نفسى بلا تكدير لصفو أسرتى) .

والشيء الجدير بالالتفات حقاً هو حديثه عن « الاشتراكية » حين تتعرض الأميرة يراعة لمناقشة هذا الموضوع مع جمهور ندوتها ، يقول واحد من الاشتراكيين المعتدلين : (إننا نعاشر هؤلاء الأوروبيين ، ونقرأ صحفهم وكتبهم . وقد أعجبنى مذهبهم هذا الجديد فأنتحلته ، ولا أراه إلا قريباً من النظام الاسلامى . . لا تعجبوا أيها الأخوان . انى كنت أود أن أرد على الأميرة وأدحض أقوالها وآراءها. ولكنى رأيتها قد عطفت فى آخر محاضراتها الجميلة علينا ؛ ومدحت المعتدلين من الإشتراكيين ومبادئهم ، وأنا منهم . ولولا ذلك لطال بينى وبينها الجدال ، حتى كنت أنتصف لشيعتى . تلك الشيعة التى لا تريد إلا تقوية الحرية العملية من جهة والانتصاف من جهة أخرى للطوائف العاملة بالمقدار المناسب ، حتى لا يمتاز رأس المال بالسلطة ويستأثر بالخيرات وهو لا يعمل إلا فى الدرجة الثانية . ثم هى ترمى إلى نشر السلام بين الشعوب ، وإبطال الحروب من بين الأمم) . (١)

وقد تخلص قبل هيكل من السجع والجناس والبديع والطباق والمحسنات البديعية والبلاغية . فى لغة سهلة . وحوار مقبول . ونظرة واعية إلى واقع المجتمع ، ومتطورة إلى دور المرأة ، وثقافتها ، واسهاماتها . وكيف

---

(١) الأميرة يراعة – صالح حمدى حماد – مطبعة مدرسة والدة عباس الأول – ١٩١٠ ص ١٠٣ .

لا تتوقع ذلك والروايتان تحمل كل منهما اسم امرأة ؟ و الأميرة يراعة هى التى توجه و تثقف .

بعدئذ كانت رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل ١٩١٢ . فتكون حلقة فى سلسلة . ومغامرة فردية كتلك المغامرات الروائية السابقة . فيها قدر كبير من المبالغة والرومانسية . وفيها قدر أكبر من الذاتية . ومن الاحساس بالأنا . التى هى « أنا » صاحب الأرض • ومالك الضيعة ، وعماد الفكر ، والباحث عن السعادة الشخصية . قصة حب شديدة الرفاهة والحساسية ونهاية مأساوية . فقد زوجت الفتاة لمن لم تكن تحب . سبقه إلى ذلك « البوقرقاصى » . الذى خاض هذا الموضوع بصراحة . وإذا كان هيكل قد تملص من أثر المقامة ، فإن البوقرقاصى وصالح حمدى حماد قد فعلا . وإذا كان قد أضفى على شخصيات (حامد) و (زينب) من بعض فكره ونفسه ، فإن صالح حمدى حماد لا يعدو أن يكون « الأميرة يراعة » ، فى حين كان البوقرقاصى بعيـداً تماماً ، اللهم فى التعليق أو بثه حكمة .

وتبقى قيمة (زينب) فى كونها جهدت من أجل تطويع اللغة للتعبير الروائى . وفى كونها استخدمت العامية فى السرد وفى الحوار معا . ولعلها كانت مساهمة هيكل الرئيسية . وهى مساهمة مهمة بطبيعة الحال ، ولا ندرى ما الذى كان يدفعه إلى أن يترجم أسلوباً عامياً إلى اللغة الفصحى . إذ هنا كان أسلوبه يصاب بالركاكة. ولا شك أن بناء الرواية اقترب إلى حد كبير من بناء الرواية الحديثة . فقد تأثر هيكل بما قرأه من الثقافة الفرنسية ، ومن الروايات الرومانسية فى المرتبة الأولى . حتى جاءت (زينب) أقرب إلى (غادة الكاميليا) لألكسندر ديماس .

وأظن ظنا ، أن عوامل خارجية ساعدت على إضفاء كثير من الأضواء الباهرة حول (زينب) هيكل . فقد فصلت تماماً عن التجارب

السابقة . وهذا جعلها وحيدة فى الميدان . درة ثمينة « يتيمة الدهر » . ولو أنها وضعت فى إطارها لتكشف حجمها الطبيعى . وهيكل كان ذا وضع اجتماعى وسياسى ووظيفى خاص . فهو من أبناء البورجوازية الزراعية المالكة ، وهو المتحدث باسم حزب (الأحرار الدستوريين) . وهو رئيس تحرير صحيفة (السياسة) اليومية ، (والسياسة الأسبوعية) . وهو رئيس مجلس الشيوخ . وهو وزير المعارف — التربية والتعليم — ولا ننكر أن إتصاله بالجو الصحفى جعل الصحفيين والكتاب يهتمون بكل مايصدر عنه . خاصة وأنه يحمل صفة حزب الأقلية المالكة . وقد قرأت فى أعداد مجلة (البيان) التى كان يرأس تحريرها عبد الرحمن البرقوقى ، مقالا نقدياً حول رواية (زينب) فى نفس الأسبوع الذى صدرت فيه سنة ١٩١٢ .

وما حكاية إغفال ذكر اسمه — فى نظرى — إلا شيئ من الإثارة والتشويق ، سعياً وراء مزيد من الدعاية والإعلان . وإلا فأية قوة خارقة تلك ، وأية عوامل قاهرة ، دفعته دفعا إلى ذكر اسمه . والظروف هى هى . وكيف عرفت مجلة (البيان) أن هذه الرواية لهيكل ؟! إن المسألة كما أتصور تعود إلى السبب الذى أشرنا إليه . ولا تستطيع أن تتحمل أية تبريرات أخرى يذكرها هيكل نفسه ، أو يذكرها غيره ممن يحلو لهم أن يكونوا أصوات سيدهم . أيا كان هذا السيد ! ولا أحد يستطيع أن يزعم أن « هيكل » كان مهموما بالرواية كفن . أو أنه عانى كى يجعلها فنا أدبيا قائما بذاته . مما يؤكد أن (زينب) كانت مغامرة فردية منه . لم يفكر بعدها — وقد حظيت بعناية — فى أن يستمر فى السير على نفس الدرب . إنما الثابت أنه كتب فى السياسة ، وفى التراجم : جان جاك روسو ، فى أوقات الفراغ ، عشرة أيام فى السودان ، ولدى ، السياسة المصرية والانقلاب الدستورى ، حياة محمد ، فى منزل الوحى ، أبو بكر الصديق ، الفاروق عمر ، عثمان ، مذكرات فى السياسة المصرية ، الإمبراطورية الإسلامية والأماكن المقدسة ، الشرق الجديد .

وأخيرا ولدت روايته الثانية (هكذا خلقت) سنة ١٩٥٦ فى زمان غير زمانها ، وبمنهج متخلف عما كان شائعا حولها . ولو أن هيكل أعطى إهتمامه وفكره ، لفن الرواية ، لكان له معها شأن آخر ، ولكان لنا معه موقف مختلف .

لم تقف مرحلة (المغامرة الفردية) عندهذا الحد . فقد شهدت إسهامات متعددة من كبار الكتاب . شغلت بعضهم الرواية كفن . ومثلت عندبعضهم جانبا من جوانب النشاط الأدبى . فهى لم تكن تشغل العقاد مثلا . لذا فانه لم يكتب غير روايته الوحيدة (سارة) ١٩٣٨ . كما أنها بالنسبة إلى محمود طاهر لاشين كانت أول الشوط لبداية إبداعه فيها ، بعد أن كتب عددا وافرا من القصص القصار . فقد كتب روايته (حواء بلا آدم) وانتهى من نشرها فى أول يوليو ١٩٣٣ . ووعدنا برواية أخرى بعنوان (السر المنتحر) لكنها لم تصدر (١) . وكأنه أراد أن تكون الرواية هى نهاية مطافه مع الفن القصصى .

وبالإضافة إلى النقد اللاذع ، والمقالات الأدبية ، والمقال القصصى ، والقصص القصار ، كتب إبراهيم عبد القادر المازنى عملين روائيين هما : (إبراهيم الكاتب) ١٩٣١ ، و (إبراهيم الثانى) ١٩٤٣ . التى قدر لها أن تصدر بعد مرحلة المغامرة الفردية مع أنها لا تخرج عن خصائص هذه المرحلة وملامحها العامة .

ومحمود تيمور ، رائد القصة القصيرة ، يغامر فيكتب روايتين هما : (الأطلال) ١٩٣٤ ، و (نداء المجهول) ١٩٣٩ . وهو الآخر لم تحتل الرواية من نتاجه إلا حيزا بسيطا . إذ هو أستاذ القصة القصيرة الذى لا ينازع ، فى هذه الفترة :

---

(١) « تطور فن القصة القصيرة فى مصر » — د . سيد حامد النساج . دار الكاتب العربى ١٩٦٨ — ص ٢٠٢ .

وبعد ما أصدر طه حسين مذكراته الشخصية ، وأيامه (الأيام) ١٩٢٩ ، راح يكتب (دعاء الكروان) ١٩٣٤ ، ثم (أديب) ١٩٣٥ ، وتوفيق الحكيم الفنان المسرحي ، الذى غلب عليه الإتجاه الذهني والفكرى ، يجرب الكتابة الروائية ، فيصدر (عودة الروح) ١٩٣٣ ، و (يوميات نائب فى الأرياف) ١٩٣٧ ، و (عصفور من الشرق) ١٩٣٨ .

هناك مغامرات روائية غير مشهورة لكتاب آخرين غير معروفين ، مثل (الكنز المصرى) ١٩٢٣ لمحمود خيرت ، و (ضياء) ١٩٢٩ لمحمد عفيفى شاهين ، و (القرش الأبيض) ١٩٣٩ لمحمد رضا . وغير ذلك مما لم يثبت فى الميدان ، لضعفه فنيا ، ولعدم إستمرار مؤلفيه فى الكتابة .

ويحاول بعض الدارسين إضافة (ثريا) ١٩٢٢ لعيسى عبيد ، معتبرين إياها رواية .(١) ثم مطلقين عليها إتجاهاً فنياً ، هو الإتجاه التحليلى . وواقع الأمر أنها مجموعة من القصص القصيرة . و (ثريا) واحدة من بين هذه القصص . ونحن لم نستعن هنا إلا بالنص المكتوب نفسه . فان الشروط الواجب توافرها فى الرواية الفنية ، لا تتوفر فى هذا العمل . والكاتب نفسه لم يفكر فى تقديمها كرواية . وإنما قدمها على أنها قصة قصيرة . وهو يعرف جيداً كل الأنواع الأدبية . لأنه هو نفسه الذى وعدنا فى خاتمة (ثريا) بأنه سوف يقدم إلينا رواية طويلة أسماها (بين الحب والفن) عن حياة كاتب طموح ، ومسرحية (الرقطاء) . يضاف إلى هذا أن الفهرست الذى أعده (هنرى بيريس) للقصة والرواية ، يذكر (ثريا) تحت رقم ٦٨٢ على أنها مجموعة قصص مصرية عصرية) مع مقدمة للمؤلف .

وهنا أيضا نراهم يذكرون لمحمود تيمور (رجب أفندى) ١٩٢٧ ، على أنها رواية ورواية تحليلية . ومحمود تيمور نفسه لايذكرها ضمن

---

(١) مثال ذلك الدكتور عبد المحسن طه بدر فى كتابه (تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر) وغيره .

رواياته . لكنه ضمنها (والمحكوم عليه بالأعدام) كتابا واحدا ، إذ أن كلا منهما قصة قصيرة مكتملة ولا علاقة لهما من الناحية البنائية والفنية ، بالرواية الطويلة .(١)

وأيا ما كان الأمر . فان كتابنا الكبار حاولوا اقتحام ميدان الرواية الطويلة ، لا أظن أن رواياتهم كانت مقصودة لذاتها ، معظمها دار فى فلك ذواتهم ، أو حلق فى آفاق خيالية رومانسية ، كما أن شروط الفن لم تكن متوفرة بالشكل المطلوب فيما كتبوه ، وإنما كانت مضطربة ، قلقة ، بعضهم يرفضها باصرار كطه حسين ، والبعض يحتقرها و يزدريها كالعقاد ، والبعض يعتبرها جزءا من دوره الريادى ، مادام قد شهد له فى القصة القصيرة كتيمور وطاهر لاشين ، إن الرواية عند طه حسين تمثل « هدأة » أو « واحة » يخلو فيها إلى ذات نفسه كلما ضاقت به الحياة ، أو كلما ضاق هو بمشاكلها السياسية والتعليمية والصحفية ، والرواية عند توفيق الحكيم محاولة لنقل الشخصيات الخافقة التى كانت تحمل أفكاره المجردة وشطحاته الذهنية ، كى تختلط بالقارئ ، وتحتك به ، ما دامت قد ضلت طريقها إلى خشبة المسرح ، وكأن القارئ بديل للمسرح ، وهى عند العقاد بيضة الديك التى لم يلد غيرها ، وكم كنا نتمنى أن يمتد العمر بمحمود طاهر لاشين ، حتى يقدم ما وعد من روايات .

إن رواية (حواء بلا آدم) التفتت بذكاء إلى التناقضات الطبقية وانعكاساتها فى علاقات الناس ، وسلوكياتهم . إذ تمثل روئية اجتماعية قلما نجدها فى روايات هذه المرحلة . ثم إنها تنبه إلى خطورة إحدى القيم الهابطة التى قد يتشبث بها الإنسان ، وهى الوصول دون أن تكون المؤهلات كاملة . فعدم توفر المؤهلات الإجتماعية والثقافية والنفسية ، مع وجود

---

(١) للتأكد من ذلك انظر : « رجب أفندى » لمحمود تيمور ص ١١١ ؛ المطبعة السلفية ؛ ١٩٢٨ .

الحواجز الطبقية ، والتناقضات الإقتصادية الطاحنة أدت عواء إلى الانتحار . وقد انتزع الكاتب الشخصية المحورية من واقع المجتمع المصرى نفسه ، فقـد كان محمود طاهر لاشين واقعيا ولم يكن تحليليا نفسيا بأى صورة من الصور .

أما (عودة الروح) و (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم . فإن كلا منهما أقيمت لإثبات فكرة . فى الأولى ، كانت الفكرة هى خلود الروح المصرية ، ومشكلة البعث . وفى الثانية ، هى روحانية الشرق ومادية الغرب . وقد سيطرت كل منهما على الرواية سيطرة تامة . مما جعل الكاتب يفتعل حوارا باردا بين عالم الآثار الفرنسى ، وبين صديقه الإنجليزى . وعلى هذا تحكمت الأفكار ، فسخر لها توفيق الحكيم روايتيه . ومناقشة الأفكار تحتاج منه إلى التدخل ، والمباشرة ، وكثرة الاستطراد . أما القول بأن شخصية (سنية) فى (عودة الروح) ليست إلا رمزا لمصر ، فإن الواقع المادى للشخصية نفسها ينفى مع هذا الزعم . فضلا عن أنه غير مرسوم بدقة . ولا اتساق فيه . بل إنه متخبط . وعودة الروح اعتمدت على الحوار العامى بصورة أساسية . حتى تحولت إلى مشاهد درامية ، كما لو كانت مكتوبة خصيصا للمسرح . وكأن الحكيم كان يعانى أزمة فى البحث عن الشكل الفنى الذى يكتب به . فى حين أن (يوميات نائب فى الأرياف) دارت حول فكرة جاهزة معدة مسبقا ، حاول الحكيم أن يفرضها على الواقع . وكتب يومياته ، على غرار « أيام » طه حسين ومذكراته .

ومحمود تيمور فى (الأطلال) اختار جانبا من جوانب شخصية مريضة نفسيا ، وشاذة ، ثم سلط عليها الأضوء . « تهانى » يبدو شذوذها فى كونها لا تستمتع بالجنس إلا بعد أن يضربها « سامى » . وسامى نفسه ليس شخصا سويا ، إذ يتطلع إلى امرأة أخيه . فالأخ الأكبر غريب الأطوار . والأخ الأصغر بطل الرواية كذلك . بيد أن (نداء المجهول) تغرق فى الخيال والرومانسية . والمجهول هنا قصر غريب منحوت فى أحد الجبال بإحدى قرى

لبنان تهتم به «مس ايفانس» الإنجليزية الغربية . إذ استهواها هذا المجهول، فلبت نداءه. وأعدت العدة لاكتشاف القصر. يساعدها في ذلك عدد من الشخصيات. وتنتهى الرحلة بالوصول إلى القصر. ثم العودة . إلا أن « مس إيفانس » تصر على البقاء فى القصر إلى الأبد ، بجوار يوسف الصافى الذى يكون من مكتشفات الرحلة .

إن « مس إيفانس » و « يوسف الصافى » فيما يبدو، قد فرا من مجتمعهما، وراح كل منهما ينشد السعادة فى المجهول . ولعل الكاتب هو الآخر قر من مجتمعه بخياله إلى ذلك الجبل المعلق بين الأرض والسماء. بعيدا عن نطاق الحياة الجارية فى المجتمع المصرى الذى صوره فى قصصه القصيرة . فقد يعثر على الإنسان ، ومنازعه ، وحيرته، بين المغامرة وتلبية النداء البعيد ، وبين العودة بالقلب المطعون إلى دنيا الملل والزخارف ! والرواية صغيرة الحجم . محددة المكان . محدودة الزمان ، إذ تقع أحداثها فى عشرة أيام ، شخصياتها لاتخلو من شذوذ رغم أن عددها قليل لايزحمها .

و (سارة) العقاد ليست رواية سارة . يؤكد فيها الكاتب فرديته ووحدانيته وقوته . وهى تقوم على فكرة الشك . وكان من الممكن أن تثير هذه الفكرة حيوية ، وقلقا ، وتوترا ، مما يجعلها حارة متدفقة ! ، لولا أنه فرض هو الآخر فكرته ، وأتى بسارة وهمام لتأكيدها ، وهى امرأة ليست عادية . وهمام كذلك ، لا يخلو من غرابة ، وسارة خاضعة للغريزة التى تسيطر عليها ، وليست متأثرة بالظروف المحيطة بها . ومن ثم أصبحت سارة تعبيرا عن قيمة مطلقة من قيود الزمان والمكان والتاريخ والواقع (١) . بسببه العزلة التى فرضها العقاد على كل من سارة وهمام .

وإذا انتقلنا إلى (إبراهيم الكاتب) و (إبراهيم الثانى) للمازنى ،

---

(١) (تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر) — د . عبد المحسن طه بدر — دار المعارف ط٢ ١٩٦٨ ص ٣٦١ وما بعدها .

وجدناه يقدم مادة سهلة للقراءة. تسيطر عليها عناصر الترجمة الشخصية الذاتية جدا، فالمازنى يعرف كيف يبوح ويفضى، وهذا هو الذى يجعل طابع «الاعتراف» أو «الافضاء» يغلب على روايتيه(١). أبطاله يبدون وكأنهم لاينتمون إلى مجتمع: بل يعيشون فى الفراغ. والمشكلات المادية البسيطة جدا لاتمر فى ساحة شعورهم. إذ هم يعيشون خارج المجتمع، وهنا تكمن رومانسية الكاتب. فهو يلح على الفرد إلحاحا ظاهرا ويبتعد عن المجتمع ابتعادا. ثم الموقف الهروبى الذى يتخذه الأبطال فى علاقاتهم مع بقية الأفراد، وفى مواجهتهم للمشاكل، وتتمثل رومانسيته كذلك فى توجهه إلى الريف مرة، وإلى الماضى حيث الهياكل والمعابد والآثار الفرعونية، وفى تغنيه الدائم بالوحدة، وبالصحراء، وفى نبرة التشاؤم التى لايعرف لها سبب. وفى تعذيب الذات تعذيبا لا مبرر له، وكلها مظاهر تؤكد رومانسيته، حتى وإن سخر منها.

البطل فى الروايتين واحد، وموقفه فى الأولى هو موقفه فى الثانية. فى الأولى يحب ثلاث نسوة، وفى الثانية كذلك، وفى الأولى يبقى زوجته رغم علاقاته بالأخريات، وفى الثانية يفعل نفس الشئ. والكاتب موجود بكليته فى الروايتين معا، فقد وصف نفسه وصفا دقيقا فيهما. ولم يستطع إحداث التباعد المطلوب: بين مثلث: الكاتب — الموضوع — القارئ، مراعاة للموضوعية والواقعية.

وتبقى بعدئذ مغامرات الدكتور طه حسين الروائية، وهو بكل تأكيد عبقرية فذة متعددة الجوانب، أثرت فى الحياة العربية بعامة أبلغ تأثير. كما أنه يملك قدرات ومواهب لا تقل عن تلك التى ملكها أى كاتب رواية فى العالم لو أنه استخدمها ووجهها، وقصد إلى تسخيرها كى تقدم

---

(١) (القصة القصيرة فى مصر) — د. شكرى عياد — معهد الدراسات العربية — ١٩٦٨ — ص ١٣٠.

أعمالا روائيـــة حقه ، لأصبح طه حسين أكبر روائى عربى فى تاريخنا الحديث . لكنه لم يرد ذلك بالمرة ، ولم يستهدفه . وكثيرا ما استهان بأصول القصة وقواعدها . وأعلن ذلك صراحة فى كتاباته القصصية ، فهو رافض الخضوع لأية مقاييس . ثائر على تقاليد الرواية وأصولها ، لايلتزم بشكل ، ولا يرتبط بموضوع . دينه الأساسى هو ما يريده هو : وما يستطيعه هو . وما يختاره هو .

وقد بدأ بالأيام التى أراد لها أن تكون شيئا آخر غير الرواية . أراد لها أن تكون مذكرات أو شبه مذكرات : فيها عفوية الصدق ، وتشويق التتابع للأحداث : ثم كانت (دعاء الكروان) تلك الرواية الصغيرة . كثيرة الأحداث والشخصيات ، التى تدور فى الأغلب حول موضوع الثأر عن طريق الحب ، بعد أن افتعل الكاتب مصادفة حققت لقاء بين الفتاة آمنة ، وبين المهندس الزراعى الذى خدع أختها . والثأر بالحب موضوع لا يعرفه واقع مجتمعنا العربى . وبخاصة إذا كان صادرا عن فتاة ريفية ساذجة رغم كل محاولات المؤلف فى تقديمها على أنها تعرف القراءة والكتابة .

وهكذا يبدو المنطلق غير واقعى من الأصل ، وترتب على ذلك أن الرواية عجزت عن فهم الصراع الطبقى فى المجتمع ، مما دفع الكاتب إلى محاولة إقامة مصالحة بين الطبقات : بين السادة والخــدم ، عن طريق الزواج . وهى رؤية مثالية بعيدة عن إدراك الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تتدخل فى سلوك الفرد وتوجهه . وقد اضطر الكاتب لإقناعنا ، أو لصرفنا عن التفكير فى مثل هذه المسائل ، إلى أن يلجأ إلى نزعته الخطابية التى يمتاز بها أسلوبه ، إذ يطغى بلغته وفكره وخياله على الشخصيات وكأنها تلبس ثيابا لم تصنع لها .

و طه حسين يتدخل في حديث الأشخاص ليشرح الأسباب ، وليفسرها ، أو ليعلن عنها . ومع أن الرواية مروية بضمير المتكلم على لسان آمنة البطلة ، فإننا ننتقل في كثير من الأحيان إلى ضمير الغائب . إلى لسان الراوي حيث يعرض بعضا من الأمور والتفصيلات التي تقطع انسياب ضمير المتكلم . وفي حوار آمنة مع الكروان ، علاقة رومانسية . إنها تناديه وتحاوره وتقيم معه صلة شعرية وثيقة ، هي صلة الروح الرومانسية بالعالم ، حيث تخلع الحياة على الطبيعة ، وتجد فيها انعكاسا لما تشعر به وما ينتابها من عواطف ، فتخلع على الطبيعه مشاعرها وأهواءها .

بيد أن روايته (أديب) مفككة غير ناضجة . تقدم صوراً من حياة الكاتب ، قبل أن تقدم تحليلا لشخصية الأديب ، والبطل غير مسمى . وينتحر لأنه جن . لكن كيف جن ؟ وما سبب جنونه ؟ وكيف تدرج بين العقل أو بمجرد الشذوذ ؟ لا ندري . ولكننا نحس أن الروائي أراد أن ينهي روايته . و (الحب الضائع) تلعب فيها المصادفة دوراً هاماً ، وأزمة البطلة تقترب من أزمة آمنة في (دعاء الكروان) . وهي هنا تتحاور مع الدفتر كما تحاورت آمنة مع الكروان . ومع كل فانها رواية ضعيفة البناء ، غير مقنعة ، والأحداث غير قابلة للتصديق . والنهاية مفتعلة تماما .

قد يرجع الضعف الفني الظاهر في روايات طه حسين إلى أنه يحس حضور قارئه بشكل ضاغط . يراه معه ، دائما ، يسأل ويريد منه أن يجيب . وطه حسين لا يريد أن يشبع فيه رغبة حب الاستطلاع ، وإنما يبغي إثارة دهشته . والأهم من ذلك ، تعليمه ووعظه وإن كره ذلك .(١) فهو لا يستطيع إلا أن يكون معلما . وهذا أخضع العملية الروائية عنده للعقلانية والتخبط : كما أخضعها لكثير من الاستطراد ، وتوقف حركة الحدث الروائي . لذلك نجد الشخصيات عنده نماذج وليست أفرادا بعينهم .

---

(١) « ذكرى طه حسين » — د . سهير القلماوي — اقرأ — دار المعارف — أكتوبر ١٩٧٤ ص ١٣٠

وإن سماهم . إنه ينظر إليهم على أنهم مجرد معنى ، أو صورة دالة ، أو رسم بيانى يشرح الفكرة بشكل جذاب . لذا فإنه يحشد الصفات الدالة على الخلق ، أو المظهر الخارجى ، دون التفات إلى لباسها . وكثيرا ما يقف بحركات الشخوص المميزة . ولكنه يفر مباشرة إلى عنصر الصوت . الذى يدل عنده على الكثير .

إن طه حسين فى الحقيقة ليس روائيا بالدرجة الأولى . وكل الذين أشرنا إليهم كمغامرين فرديين فى هذه المرحلة ، لم يكونوا إلا كذلك . رومانسيون لم ينفلتوا من أسر ذواتهم . ولم ينفصلوا عن قضاياهم الخاصة . وكانت رواياتهم تعبيرا عن هذه القضايا ؛ بدافع من الحرص على التفرد والتفوق والخصوصية . ويلاحظ ذلك فى غلبة أسلوب الراوية العالم بكل شىء . الذى يعرف مواطن الشذوذ . فقدموا نوعيات شاذة من البشر غريبة الأطوار : (عودة الروح بها شخصية حنفى ، رجل غريب . والخادم عبده . والضابط الموقوف عن عمله) و (أديب غريب فى مسلكه وشكله ويصاب بالجنون) ، و (ابراهيم الكاتب شخصية غريبة تجافى الواقع . والشيخ على . والخادم السوداء . وأحمد الميت) . وفى هذه الروايات تحقق طلاق أبدى بينها وبين المجتمع . وكأنها تجرى فى عالم خاص . أو كأن كتابها يعيشون فى أبراج عالية . لا يشعرون بما يعتمل فى جوانب المجتمع من حولهم ، وبإمكانية تأثير ذلك فى شخوصهم . ومواقفهم الفنية . ويبدو هذا واضحا فى : (سارة ، ابراهيم الكاتب ، ابراهيم الثانى ، نداء المجهول ، الأطلال ، أديب) . وغاب على معظمها جانب الإصلاح ، والتعليم ، والتوجيه . وافتقاد الإحكام الروائى من حيث البناء الفنى . لقد كان الكتاب يعتمدون على اجتهاداتهم الفردية . فلم يكن هنالك اتجاه فنى معين ، أو مدرسة روائية ما ، يكتبون على هدى مبادئهما . كما أن الرواية لم تكن شغلهم الشاغل .

* * *

ولاشك أن تلك المرحلة ، بكل ما اتسمت به من طابع المغامرة الفردية ، والنزوع الرومانسى ، وعدم النضج الفنى ، قد مهدت الطريق — روائيا — لما صدر فى الفترة بين ١٩٣٩ — ١٩٥٢ . وهى الفترة التى بدا فيها التحول الحقيقى نحو اعتبار الرواية فنا ، يمكن أن تتوفر جهود الكاتب عليه . وفيها اتضحت معالم اتجاهات فنية وموضوعية . بحيث لم يعد الكاتب يعتمد على مغامرته الفردية ، وإنما يستند إلى تجارب سبقته على الطريق ، وإلى أسس ينطلق منها معاصروه من الكتاب . فالاتجاه نحو استلهام التاريخ ، أصبح يشكل معلما واضحا . والانعطاف الخالص نحو مشاكل العاطفة ، وقضايا القلب والحب ، له المدافعون عنه من الكتاب ، والرغبة فى نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية إما بالحلم والفانتازيا ، وإما باستيحاء الأساطير الفرعونية ، كان لها روائيوها . ثم الاقتراب الشديد من الواقع الفعلى : اقتصاديا واجتماعيا ونفسيا ، بدأت ملامحه تظهر فى نهاية هذه المرحلة . كمحاولة لاستكشاف معالم الطريق إلى المستقبل فى هذه الجوانب معا ، فضلا عن الناحية الفنية ، وهو ماقد تبلوره المرحلة التالية بعد ١٩٥٢ .

وعلى مستوى حركة الواقع فى شموليته وكليته . بدأت هذه المرحلة مع سيادة الحكم الديكتاتورى . وانعدام المساواة الإجتماعية ، والعدالة الإقتصادية . ونمو رأس المال المحلى ، وظهور وعى الطبقة البورجوازية بمكانتها ؛ وشغفها بمحاكاة البورجوازية الأوربية الغازية فى سلوكها وقيمها وفنها وأدبها . ثم مالبثت أن شهدت عدة ظواهر إيجابية ، تجسدت فى إضرابات العمال ، ومظاهرات الطلاب ، وتحركات الفلاحين فى بعض القرى التى كان يملكها كبار الإقطاعيين ، وفى ازدياد نشاط الحركة الوطنية بين التنظيمات السياسية والحزبية والطلابية ، وفى امتعاض الجيش والبوليس ، وبداية اهتمامهما بالقضية الوطنية والإجتماعية . فقد فرضت التناقضات الإجتماعية والطبقية نفسها ، مما دفع إلى ضرورة التفكير فيها والعمل على حلها . هيأ للملك تلك

المقدمات الفكرية الواقعية التى تمثلت فى كتابات الإقتصاديين والإجتماعيين الواعين . وفيما حفلت به الصحافة من آراء وفكر تقدمية جديدة . وقد أدى هذا كله إلى قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

ولم تنفصل الرواية — بشكل أو بآخر — عن تلك الظروف والعوامل المحيطة . فقد اتجهت نحو التاريخ الوطنى أو القومى أو العربى أو الإسلامى . لتستلهم الوجه الحضارى للمجتمع . أو الأصول التاريخية له . أو الأبطال الثوريين الذين عملوا على تغيير الحياة فى ماضى أيامه . وفى نفس الوقت هربت الرواية من ضغط الواقع المفروض لتخلق واقعا حالما . أو هربت إلى داخل النفس لتعبر عن أزماتها العاطفية . ومع الإرهاصات التى سبقت ثورة ١٩٥٢ ، ارتبطت ارتباطا عضويا بالواقع . وهـذا هو مايفسر لنا تعدد المناحى ، وتباين الموضوعات ، والأساليب الفنية ، واختلاف رؤى الكتاب .

كانت الرواية التاريخية فارسة الميدان . أقبل عليها الكتاب الذين لم يتحولوا عنها ، وأسهم فيها الكتاب الذين أصبحوا بعدئذ عماد الواقعية فى الرواية العربية فى مصر . بدءاً بعلى الجارم ، وانتهاء بنجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار وعادل كامل . فقد كتب على الجارم عدداً كبيرا من الروايات التاريخية التى دارت حول بعض الشعراء العرب مثل المعتمد بن عباد رواية (شاعر ملك) ، وأبوفراس الحمدانى فى (فارس بنى حمدان) ، وابن زيدون فى (هاتف من الأندلس) ، والوليد بن يزيد ابن عبد الملك فى (مرح الوليد) ، وأبو الطيب المتنبى فى (الشاعر الطموح) . ثم كتب رواية وطنية (غادة رشيد) صور فيها كفاح الشعب العربى فى مصر ضد نابليون بونابرت الفرنسى ١٧٩٨ وأثناء حملة فريزر الإنجليزية وموقعة رشيد ١٨٠٧ .

ويلاحظ عليه فى رواياته جميعاً ، أنه يعطى « اللغة » فائق عنايته .

في السرد وفي الحوار . إذ كل شخصياته تنطق لغة واحدة ، تبلغ درجة عالية من الفصاحة والجودة . وهي لا تختلف عن لغة السرد . وفي كل رواية نجد الشخصيات النسائية تلعب أهم الأدوار . ولا نفاجأ حين نراه دائما يصر على تقديم شخصية نسائية جميلة جدا . تدخل في منافسة غرامية مع صديقة لها حول البطل ، للاستئثار بحبه . وهو يفرض آراءه وحكمه على شخصيات رواياته كلها . مما يدفع إلى تكرارها من ناحية ، وإلى أن تفقد الشخصيات ذاتيتها وكينونتها من ناحية أخرى ، وإلى أن تبتعد الرواية عن الموضوعية والأحكام الفني من ناحية ثالثة .

أما محمد فريد أبو حديد ، فانه آثر الكتابة في تاريخ العرب قبل الإسلام ، باختيار شخصية من شخصياته ، ليجعلها محور روايته . وهو يصور هذه الشخصية في إطار الظروف البيئية المحيطة بها . ومن خلال صراعها مع بقية الشخصيات ، ثم غالبا ما تنتهي الرواية بموت هذه الشخصية . مثال ذلك رواياته : (أبو الفوارس عنترة) ، (المهلهل سيد ربيعة) ، (الملك الضليل) (الوعاء المرمري) ، (زنوبيا) ، وكثيرا ما كان أبو حديد يجعل الطبيعة عنصرا فعالا في رواياته ، وكأنها شخصية من الشخصيات ، بثقلها ، وتميزها . لكنه في (أبو الفوارس عنترة) أضاف إلى ذلك عنصرا جديداً استمده من الأسطورة الشعبية . وهي حكاية النوق العصافير التي يعرفها أكثرنا . وهو اتجاه تبلور في روايته (آلام جحا) التي اعتمد فيها كلية على أسطورة جحا الشعبية . وهنا نراه يركز على شخصية جحا ، ويبتعد عن الواقع التاريخي . ومع ذلك فإنه اجتهد في أن تأتي رواياته وقد توفرت فيها معظم العناصر الفنية .

ويقتحم علي أحمد باكثير التاريخ الإسلامي ، لينتخب منه موضوعات رواياته ،(واإسلاماه)،(سلامة القس) ، (الثائر الأحمر) وفيها ينحاز انحيازا بينا للشخصيات الإيجابية ، التي تحمل دعوة أو فكرة . وكأنه بذلك يريد تثبيت دعائم القيم الإسلامية الإنسانية ، بواسطة من هم أقدر على الإقناع

بها ، أو الدفاع عنها . فروايته الأولى تستند إلى فكرة الجهاد والكفاح بمعناها القومى ، وليس بمعناها المحلى ؛ وتقوم كل من الثانية والثالثة على تأكيد نظرية تكامل الأسس الروحية والمبادئ السامية للإسلام ؛ ومدى انتصارها فى معارك متعددة ، وعلى نطاق واسع . وكانت الفرصة متاحة أمامه كى يطعم رواياته بالآيات القرآنية ، والأحاديث النبوية ، وبالشعر العربى القديم . وهى الينابيع التى نهل منها أسلوبه الخطابى القوى الرصين فى كل رواياته .

جنباً إلى جنب ، وجد كتاب آخرون درسوا تاريخ مصر الفرعونية والإسلامية جيدا ، وأخذوا يختارون حقباً معينة منه ، ليصوروا ما يجرى فيها من أحداث ، وما يدور من صراعات ، وما يمكن أن يستفاد من عبر ، قد تدفع إلى تحصين الذات فى مواجهة القوى الاستعمارية والقصر الملكى الحاكم . وربما كان « محمد سعيد العريان » أكثرهم انعطافا نحو تاريخ مصر الإسلامية فى (قطر الندى) و (شجرة الدر) و (بنت قسطنطين) و (على باب زويلة) . وهو فى الأخيرة وفق فى إدارة صراع المماليك على السلطة ، فى فترة زمنية قاربت العشرين عاماً . وقد هيأ لهذا الصراع جواً دراميا ، لم يثقله بالتتابع التاريخى ، ولا تكدس الأحداث . واستطاع أن يجمع خيوط روايته رغم أنه أدارها فى ثلاثة محاور : الأول هو محور الصراع بين المماليك على السلطة . والثانى هو بحث « نوار كلدى » عن ولدها طومان باى . والثالث هو تتبع طومان باى حتى صار سلطانا على مصر .

وينتقل « عادل كامل » إلى التاريخ الفرعونى مباشرة ، فى روايته (ملك من شعاع) ١٩٤٥ ، حيث يجعل من (اخناتون) صاحب الدعوة إلى عبادة إله واحد ، داعية من دعاة المحبة والسلام ؛ فهو يكره الحرب إلى الحد الذى نراه فيه وقد رفض إعداد جيش قوى لمحاربة الثائرين ضد ملكه فى بلاد الشام . وقد صور الكاتب صراع المثل العليا مع عالم الواقع ، فى هذا الإطار التاريخى القديم . واستعان بالشعر ، وبلغته الموسيقية ، وصوره ، ليضفى جواً صوفياً يتناسب والدعوة الروحية التى كان يحملها « اخناتون »

الملك . واستعان فى ذلك أيضاً بالإفاضة فى وصف المعابد الفرعونية ، والآثار التاريخية ، والشعائر والطقوس الدينية . وهو لم يبالغ فى خلع صفات البطولة الخارقة على شخصية « أخناتون » . وإنما جعله يهزم مرة ويفشل أخرى . وكأن الكاتب كان يائساً متشائماً من نجاح أى محاولة مماثلة على مستوى الواقع العربى فى مصر .

إلا أن « عبد المنعم محمد عمرو » صاحب رواية (ايزيس و أوزوريس) ١٩٤٥ ، يذهب إلى مدى أبعد من ذلك الذى وصل إليه عادل كامل . حقيقة إنه جعل تلك الأسطورة القديمة منطلقه ومهاده[1] . لكنه استفاد منها فى اتساع نطاق رؤيته .

ولم يقف عند حد الرموز التى توحى بها الأسطورة ، ولا الإطار الإقليمى الذى يحكمها . ولكنه أراد لها أن تكون وسيلته إلى بث مبادئه فى الحرية والعدل والمساواة . ليس بالمفهوم المطلق التجريدى ، وإنما بدلالته الواقعية ، وما قد تسفر عنه من تطبيقات عملية : فى السياسة والاقتصاد والعلاقات الإجتماعية والإنسانية . كما أنه لأول مرة يجعل للأسطورة بعداً قومياً عاماً .

هناك عدد آخر من الكتاب الذين غلبوا الجانب التاريخى فى رواياتهم ، لكنهم لم يستمروا فى الإبداع الروائى . من أمثال محمد عوض محمد الذى أصدر رواية (سنوحى) وجمال الشيال صاحب (مصر والشام بين دولتين) ، وإبراهيم جلال مؤلف (الأمير حيدر) وأحمد خيرى سعيد (الدسائس والدماء) وغيرهم كثير ، مما قد يدل من بعض الوجوه على أن هذا الاتجاه كان نتاج المرحلة . وعلى أن الكتاب الوطنيين وجدوا فيه ملاذهم ، ولوناً من ألوان المقاومة السلبية . وعلى أن الرواية استأهلت أن يتفرغ لها الكتاب ، وأن يبدع فيها كبارهم .

وعند الحديث عن مرحلة التحول والاستكشاف التى نحن بصددها ، نرى لزاماً الوقوف عند كاتبين ، تلازمت رواياتهما ، واتفقت مشاربهما

و تقاربت رؤيتهما إلى حد ما . كتبا معا روايات تاريخية. ثم تحولا إلى الواقع الإجتماعى المحلى ، يصورانه ، ويكشفان عن أمراضه .

الأول هو عبـــد الحميد جودة السحار . الذى كتب « أحمس بطل الاستقلال » ١٩٤٣ و « أميرة قرطبة » ١٩٤٩ ، و « سعد بن أبى وقاص » ١٩٤٥ ، ثم فى عهد الثورة (قلعة الأبطال) ١٩٥٤ ، و (السهول البيض) ١٩٦٥ . وهى روايات تاريخية . بينما كتب رواية (فى قافلة الزمان) ١٩٤٥ ، و (النقاب) ١٩٥٠ ، و (الشارع الجديد) ١٩٥٢ وهى روايات اجتماعية . سوف نلاحظ أنه بعد الثورة ينمى هذا الاتجاه ، ويكتب بين حين وآخر رواية أو روايتين .

الثانى هو نجيب محفوظ . الذى أسهم فى هذه المرحلة بروايات : (عبث الأقدار) ١٩٣٩ و (رادوبيس) ١٩٤٣ ، و (كفاح طيبة) ١٩٤٤ . وفيها أشبع بالدعوة إلى الفرعونية وإحياء أمجاد مصر القديمة . متأثرا بأستاذه سلامة موسى فى ذلك الوقت . وهى روايات تاريخية ، نعتبرها القمة التى وصلت عندها الرواية التاريخية عندئذ ، وتوالت بعدئذ رواياته الاجتماعية : (القاهرة الجديدة) ١٩٤٥ ، و (خان الخليلى) ١٩٤٦ ، و (زقاق المدق) ١٩٤٧ و (بداية ونهاية) ١٩٤٩ . ثم يتوقف إلى ما بعد الثورة بأربع سنوات ليواصل الكتابة فى هذا الميدان الأخير .

وهذا يعنى أنهما سارا على قدمى وساق . وأنهما استطاعا أن يتلمسا مواضع أقدامهما المستقبلية بالنسبة لكتابة الرواية . وأنهما تمكنا من استكشاف معالم الطريق للرواية الواقعية التى سوف تكون لها الغلبة بعد الثورة ، بعد أن جربا حظهما فى استلهام التاريخ ، فلم يجدا فيه مسايرة للعصر ، ومعايشة للواقع . بل تنبها إلى أن فى ذلك هروبا من الواقع ، وبعدا عن الاسهام بأداء دور فيه . فالسحار ذهب إلى الأندلس ليصور تمكن محمد ابن أبى عامر من السيطرة على زمام الحكم هناك ، بعد أن أطاح بمنافسيه ،

وعلى رأسهم أميرة قرطبة التي أحبته ، ومهدت له سبيل الوصول إلى مناصب الدولة العليا .

ونجيب محفوظ استفاد من كتاب (تاريخ مصر القديمة) في روايته (عبث الأقدار) كما استعان بقصة سيدنا موسى . وفى روايته الثانية (رادوبيس) صور الصراع بين الملك والكهنة ، والاحتفال بعيد النيل . وفى (كفاح طيبة) احتلت المعارك الحربية ، والرحلات ، الجزء الأكبر منها . والتزم فيها بالتاريخ إلتزاما قويا . وإن كان قد حملها جميعاً رموزاً تشير إلى الواقع الاجتماعى أثناء حكم أسرة محمد على . فالأولى تدين سياسة القوة والاستبداد . والثانية تنتقد الفساد الملكى . والثالثة تغلى بقضية شعب وادى النيل السياسة والاجتماعية . ورواياته التاريخية عموما أكثر تماسكاً من غيرها من الروايات التى عاصرتها .

ويتخذ الهروب لنفسه عند يوسف السباعى ومحمد عبد الحليم عبد الله طريقين مغايرين بعيدين عن دروس التاريخ . أما أولهما فإنه يخلق لنفسه عالماً يوتوبيا حالما . لا سبيل إلى تحقيقه مطلقا . وإن كان على النقيض تماما مع العالم الواقعى الذى دفعه إلى هذا السبيل ، فهو يجد فى السماء مالا يجده على الأرض . وهو يجد فى الحلم مالا يتحقق فى اللاحلم . وهو يحظى فى المبالغة والتضخيم بمتعة لا يقدمها الصدق الواقعى . وهو يجد فى السخرية والفكاهة عزاء عما تفرضه الظروف من قتامة وعبوس وكبت للحرية الفردية . ومن هنا حاول يوسف السباعى فى (نائب عزرائيل) و (أرض النفاق) تقديم رؤية مثالية عامة ، تنطبق على الإنسان فى أى زمان وفى أى مكان .

وهو يحتفل بالجانب الأخلاقى ، الذى يرد إليه كل شيء : عيبا أو تدهوراً سياسياً أو تناقضاً طبقياً . أزمة الأخلاق عنده تكمن خلف كل الصراعات ، ليس على الأرض المصرية وحدها ، ولكن بين الدول الكبرى كذلك . وقد اكتظت عنده الرواية بكل ماهو خارق للعادة وشاذ

عن المألوف . مادام قد اختار لها قالبا غير واقعى فى كل شىء . وهذه الرؤية فرضت نفسها على رواية (إلى راحلة) ١٩٥٠ . حيث دارت فى نفس الدائرة البعيدة عن الواقع ، مركزاً على المأساة العاطفية ، ومشاكل المحبين . ثم موتهم مسلولين أو محروقين .

وأسلوب يوسف السباعى فى هذه المرحلة متأثر بالصحافة إلى حد بعيد فيه خفة ، وإثارة . وتتسرب إلى لغته أخطاء نحوية لاتليق بأديب . والعجيب أننا نعرف أن الرومانسيين يقدمون لغتهم ، ويعطونها جل عنايتهم ويغفلون ماعداها ، بيد أن يوسف السباعى لم يكن كذلك . فصوله أشبه بالمقالات الصحفية السريعة . مواقفه أقرب إلى الأخبار الخفيفة التى تنشرها الصحف حول حادثة ما ، أو التى يتضمنها ريبورتاج صحفى مصور . ومع ذلك فان التيار الذى يمثله ، والذى بدأ يتضح فى هذه المرحلة سوف يستمر فى المراحل القادمة .

والكاتب الرومانسى الثانى محمد عبد الحليم عبد الله حدد منذ البداية أزمة العاطفة والحب موضوعا ، وعبر عنها بلغة عربية رصينة وبأسلوب مشرق على عكس لغة السباعى وأسلوبه . وهو فى رواياته : (لقيطة) ١٩٤٧ و (بعد الغروب) ، (شجرة اللبلاب) ١٩٥٠ ، (الوشاح الأبيض) ١٩٥١ ، (شمس الخريف) ١٩٥٢ ، نراه موغلا فى المثالية المسرفة ، والعاطفية الزائدة . وهو يعزل هذه العاطفة (الحب) عزلا شبه تام ، عما يحيط بها من عوامل الزمان والمكان ، وانعكاسات البيئة الاجتماعية بأحداثها وقضاياها . ولا فرق بينه وبين ابراهيم المازنى إلا فى نهايات رواياته ، وفى لغته : الحب يجرى على صفحات الرواية . والشخصيات أفرغت مما قد يجعلها شبيهة بنا . والأقدار تتحكم فى أدق الأمور وأهونها شأنا . والفرد المحب لا حول له ولا قوة . رغم أنه يركز على مشاعر هذا الفرد الولهان ، ويهتم بعواطفه وانفعالاته الداخلية ، وهمومه ، وعلاقاته الخاصة ، وشكوكه .

و بناء رواياته واحد دائماً . لا تغيير فى الشكل مادام الموضوع هو هو . الذكريات هى إطار الأحداث . والماضى هو البطل الحقيقى . وضمير المتكلم هو عماد السياق . والأحداث تبدأ من نقطة زمنية ، ثم تنمو ، حتى تتعقد ، ثم تأتى النهاية التى لا تخرج عن كونها حرمانا من الحب ، أو موتاً فجائياً أو ما أشابه ذلك . وأبطاله فى الأغلب الأعم حملوا صفاته وبعض ملامحه النفسية ، وأكثرهم ترك القرية ، ووفد إلى المدينة ، وواجه فتياتها . وهو يحمل فى أعطافه نقاء وبراءة وطهراً . وعاطفته لا تؤدى به إلى إنحلال خلقى أو شذوذ اجتماعى . إنها مثالية فى كل دقائقها . وقد تحدد جمهوره القارىء من هذه النوعية : الشباب الريفى الذى وفد مع بدايات الحرب ونهاياتها إلى المدينة طلباً للعلم فى الأزهر ودار العلوم والمعلمين العليا . أو سعياً وراء العمل الشريف ، أو هؤلاء الشباب من طلاب المدارس الثانوية ، المقيمين فى القرية ، والذين كانوا يرون فى محمد عبد الحليم عبد الله مثالا للإنسان المكافح . وللريفى الأصيل . وللفنان المرهف المشاعر والعواطف .

يساعد على هذا أن مدرسى اللغة العربية من خريجى كليات الأزهر ، ودار العلوم ، كانوا يوجهون طلابهم فى المدارس الإعدادية والثانوية إلى قراءته . بمثل ما كانوا فى العقد الأول من القرن يوجهونهم نحو المنفلوطى ، لتقويم لغتهم ، ولكتـــابة الموضوعات الإنشائية ، بأساليب مستقيمة يضاف إلى هذا ، أن رواياته كانت تحظى بتأييد شبه أكاديمى رسمى ، من مجمع اللغة العربية ، حيث كان يتقدم إليه مشتركا فى مسابقاته .. ثم حاصلا على جوائزه ، مما أسهم فى أن تكون نظرة القراء إليه نظرة تقدير واحترام . وبخاصة إذا كانوا من تلك النوعية المحافظة ، التى لا تقبل كتابات السباعى أو إحسان عبدالقدوس . ومن هنا كان محمد عبد الحليم عبد الله أكثر كتاب هذه المرحلة توزيعاً وقراء . ولم تنخفض نسبة توزيع كتبه إلا عندما أخذ نجيب محفوظ ينافسه .

فقد تحول نجيب محفوظ منذ روايته (القاهرة الجديدة) إلى إتجاه مناقض لإتجاه محمد عبد الحليم عبد الله . حيث التقى مع الواقع الحي التقاء مباشراً . وتخير من قطاعاته شريحة البورجوازية الصغيرة في مختلف مراحل تطورها . واستقطب الجانب المأساوي في حياة المجتمع بعامة ، وفي التكوين الداخلي لهذه الطبقة بخاصة . ذلك أنه ابن البورجوازية المصرية الصغيرة ، المستوطنة في مدينة القاهرة ، وتابع مشاكلها . وعرف تناقضاتها الداخلية وأسباب انهيارها وسقوطها . أو عوامل إزدهارها .

والقضية الاجتماعية أساساً ، كانت الشغل الشاغل لنجيب محفوظ . ومشكلة الفقر بالذات هي مشكلته المفضلة . بكل ما يحيط بها من فساد أخلاقي وسياسي واجتماعي . وروايته (القاهرة الجديدة) هي أول رواية له تعالج هذه المشكلة . فقد دفع الفقر « محجوب عبد الدايم » إلى الاستهانة بالقيم الأخلاقية ، إنه خريج كلية الآداب الذي سيطرت عليه فكرة الوصولية بأي وسيلة . إنها إيمانه الوحيد . لأنه لا يؤمن بأي مبدأ من المبادىء غيرها وزوجته إحسان ، ضحية من ضحايا الفقر . اضطرتها ظروف أسرتها إلى أن تكون عشيقة لأحد الأثرياء ذي السلطة . يشغل منصب وزير ، حتى يقدم لأسرتها ماتحتاج إليه من مال . ووالد محجوب عبد الدايم ، مشلول مقعد ، وهو أيضاً ينتظر المال .

لكن محجوب عبد الدايم الوصولي ، الانتهازي ، الذي يضحي بكرامته وشرفه وزوجته ؛ في سبيل الترقية والانتقال إلى طبقة أعلى ، سرعان ما ينكشف أمره للجميع : لأبيه ، ولزوجة الوزير العاشق ، فيكون إنهياره النفسي والمستقبلي . هذه هي القاهرة الجديدة ، قاهرة الموظفين . وطلبة الجامعات . والتيارات الفكرية القادمة من أوربا . والضياع الفكري والإجتماعي . ومرجع ذلك كله إلى الفقر ، وعدم تحقق العدالة الإجتماعية ، وفساد الحكم . والفقراء وحدهم – هنا – هم أصحاب التعفن الخلقي وضياع

القيم . سالم الأخشيدى قواد . يعقد الصفقة لمحجوب عبد الدايم . ومحجوب قواد آخر . وإحسان بغى .. والداها أشد بغاء، إذ يجنيان ثمرة هذا البغاء قبل زواجها وبعده . أما أبناء الأغنياء فإن نصيبهم أكبر الوظائف والمناصب ، وإن كان نجيب محفوظ يرفض كل الأسس التى كانت تقوم عليها قيمهم المتوارثة .

وتبدأ مأساة (خان الخليلى) من حيث انتهت (القاهرة الجديدة) ، بل إن القاهرة الجديدة مستمرة فى خان الخليلى. نعيش فيها مع أسرة أحمد عاكف أفندى ، وفقدانها ابنها الشاب « رشدى » وهو فى ريعان الشباب . وقعود الأب عن العمل . واضطرار الإبن الأكبر إلى العمل ليعول الأسرة ، بعد حصوله على البكالوريا . رغم كونه شخصية غير سوية، يشعر بالنقص الخلقى ، وبالاضطهاد ، فقد أراد أن يكون عالماً لكنه فشل . وأراد مواصلة دراسته فرسب . ومن هنا تركزت المأساة فى شخصيته المليئة بالأمراض النفسية والعاطفية والعقلية ! وفى الرواية يتمثل الإنحلال الخلقى فى « الست عطيات الفائزة » وزوجها القواد « عباس شفة » اللذين جعلا من شقتهما مسرحاً لسهرات ماجنة . يرودها رجال متزوجون . مثل المعلم « نونو » الخطاط ، المتزوج بأربع .

ويغرم نجيب محفوظ بتقديم عدد طيب من الشخصيات . يعرضهم طوال الفصول التسعة الأول . والزمن فى الرواية يبدأ من سبتمبر ١٩٤١ حتى أغسطس ١٩٤٢ ، أثناء الحرب العالمية الثانية . مما أتاح له تصوير وقع الحرب على المجتمع . وموقف مثقفى المدينة من الحرب . وانقسام بعضهم على بعض . ومنهم من يؤيد الألمان، ومنهم من يؤيد روسيا مثل أحمد راشد وهم جميعاً طرف فى مأساة البورجوازية الصغيرة مع الحرب ومع الموت . فالرواية تبدأ مع الحرب، وتنتهى أيضاً بالحرب . وما بين البداية والنهاية يتجسد الموت المادى والمعنوى فى آن معاً .

وتنتقل عدسة نجيب محفوظ فى روايته الثالثة (زقاق المدق) داخل هذه

الحارة الضيقة الصغيرة المحدودة . لتصور لنا أهل الزقاق . وقصة كل منهم، وحياته، وأخلاقه، ومزاجه، ومواطن الخير والشر فيه . وهي قصص يتصل بعضها ببعض، لتتشابك تشابكاً فنياً دقيقاً . وقد سلط نجيب محفوظ عدسته القوية على جوانب من حياة ساكني الزقاق . لكنه مر بهـا مروراً على حياة البعض . وإن كان قد ركز على الجنس والشذوذ والإنحراف . وجاءت شخصياته منحرفة أو مريضة . فحميدة لا يخلو تكوينها من الشذوذ. وهي ترغب في الحياة الرغدة، مهما كان الثمن . مثل «محجوب عبدالدايم». لذا جاء سقوطها وضياعها مقنعاً .

و« السيد » صاحب الوكالة مغرم بالجنس حتى أن زوجته تفر من منزل الزوجية خوفاً من شذوذه . و« المعلم كرشة » شاذ جنسياً . ويصور الكاتب مدرسة فرج للرقص على أنها موطن للجنس الذي يعطيه الكاتب أهمية في رواياته . وقد أخذ عليه بعض النقاد حشـده لهذه الشخصيات الغريبة وتصرفاتها الشاذة . بينما يرى نجيب محفوظ في الجنس واقعاً موجوداً لا سبيل إلى تجاهله !

ثم تأتي روايته (بداية ونهاية) في نهاية هذه المرحلة . لتضرب على نفس الوتر الحساس الذي بدأ به نجيب محفوظ رواياته الإجتماعية الطبيعية ، فقد كان محجوب عبد الدايم وإحسان في (القاهرة الجديدة) ضحيتي الصراع مع الفقر، ونموذجين للانهيار والضياع . بينما في هذه الرواية تكون الضحية المنهارة أسرة بكامل أفرادها ، مات عنها عائلها الوحيد « كامل علي » تاركاً الأم ، وفتاة ، وولدين بالمدارس ، وولد ثالث فاشل لا عمل له . وتعيش الأسرة حياة صعبة ، بمعاش ضئيل لا يتجاوز الخمسة جنيهات في الشهر . وكفاح الأسرة يشكل عقدة الرواية . وتتبلور آمال الأسرة في ابنها «حسانين» الذي يكمل تعليمه رغم معاناة الأسرة وما قد يضيفه من أعباء . بحيث يصبح في النهاية عنصراً رئيسياً في تطوير الأحداث . إذ هو طموح أناني وصولي . يجبر أخته « نفيسة » على الانتحار بعد سقوطها خوفاً على سمعته . ثم ينتحر هو . ويقتل أخوه « حسين » . فتنهار الأسرة كلها .

وهكذا التقينا فى هذه الروايات الأربعة بمجموعة من الشخصيات لم يلتفت إليها أحد من الروائيين قبل نجيب محفوظ . ولم يرسمها بدقة وبكل ما يتصل بها من قريب أو من بعيد ، عضوياً ونفسياً واجتماعياً . التقينا بالوصولى الذى يضحى بكل شيء ، ثم لا يظفر إلا بالخسران . محجوب عبد الدايم فى « القاهرة الجديدة » . وحسانين كامل على فى « بداية ونهاية » . ورأينا الإنسان المناضل إجتماعياً فى سبيل الآخرين . ويمثلها « حسين كامل على » فى «بداية ونهاية » وأحمد عاكف فى « خان الخليلى »: وشاهدنا كثيراً من الساقطات . منهن من تكون زوجة . مثل «إحسان»فى (القاهرة الجديدة)، ومنهن من تكون طموحة تريد أن تهجر طبقتها كـ« حميدة »فى (زقاق المدق)، ومنهن من تكون محترفة . أو تكون واقعة تحت ضغط الظروف الاقتصادية . ولا يطمس نجيب محفوظ الوجه الآخر للمدينة . فيقدم حركة الفكر ممثلة فى الشيوعيين وفى الإخوان المسلمين .

وتتحرك الأحداث والشخوص ، فى إطار بيئة مكانية ، وحيز زمنى ، وظروف اقتصادية واجتماعية محلية ودولية ، لا ينحيها الكاتب جانباً أبداً . لأنها تفعل فعلها الحقيقى ؛ ومن ثم فإنه يجعلها عنصراً رئيسياً من عناصر بناء رواياته بناء فنياً : إنه يصور للبيئة تصويراً دقيقاً ، ويلتقط أدق جزئياتها : ويرتب هذه الجزئيات ترتيباً تركيبياً عضوياً لتصبح شخصية حية فى الرواية . إذ يعتقد أن رد الفعل الذى تحدثه البيئة فى الشخصيات قوى للغاية . وهى فى (زقاق المدق) من أهم عناصر الرواية . ويقول طه حسين إنه لم يغادر من أمر الحارة صغيراً ولا كبيراً ، أحصاه كأحسن ما يكون الإحصاء ، وكأصدق ما يكون الإحصاء أيضاً : وفى (خان الخليلى) يوفى البيئة المكانية حقها من الضبط والتحديد والتفصيل .

وهو فى رسمه الشخصيات ، واستغراقه فى البيئة ، كان متأثراً بالمدرسة الطبيعية إلى حد كبير جداً . يشاركه فى هذا زميله عبد الحميد جودة السحار فى روايتيه (فى قافلة الزمان) و (الشارع الجديد) . الأولى تصور حياة أسرة

كاملة . يتتبع الكاتب جيلين ، بعد أن يعرض للجيل الأول فى مرحلة متأخرة من حياته . والثانية تتتبع ثلاثة أجيال لأسرة واحدة .

وهو يتوقف عند كثير من التفاصيل التى تتعلق بحياة أفراد كل جيل . ويثبت عند وصف العناصر الوراثية . والعوامل البيولوجية . والعادات والتقاليد . وسلوك الأفراد . كما كان يفعل زولا ومن قبله فلوبير . وهو يعتبر (فى قافلة الزمان) أول رواية عصرية له . بمعنى أنه يفرق بينها و بين رواياته التاريخية وكتابته لسير بعض الصحابة وأعلام الإسلام .

يقول السحار مؤكداً ما نذهب إليه من طبيعته ، ومن اتجاهه الجديد الذى بدأ مع أواخر مرحـــلة التحول والاستكشاف : (اخترت شخصيات قصتى العصرية الأولى « فى قافلة الزمان » من أسرتى . وقد عشت مع بعض شخصيات القصة ، وسمعت الأخبار المسهبة عن الشخصيات التى انقضت قبل مولدى من جدتى . إننى حاولت فى هذه القصة أن أصور شخوصها تصويراً واقعياً) (١) ويمتد هذا المنهج فى رواياته التالية بمثل ما يعمق فى روايات نجيب محفوظ .

. . .

أتاحت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لكتاب الرواية أن ينطلقوا مبدعين ، كل فى الاتجاه الذى يتفق ورؤيته وميوله ومواهبه . فقد كانت ثورة واقعية . قامت لتحقق الكثير مما كان الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى يعانى منه . انطلقت من هذا الواقع واعية به ، لتحدث تغييرا جذريا فيه ، تلبية لرغبة القاعدة الشعبية العريضة . واستنادا إلى تاريخ النضال العربى فى مصر ، مضيفة إلى الآمال التقليدية فى الاستقلال والتحرر الوطنى ، حلولا واقعية للقضايا الاجتماعية والإقتصادية .

---

(١) « القصة من خلال تجاربى الذاتية » — عبد الحميد جودة السحار — مطبعة معهد البحوث والدراسات العربية سنة ١٩٦٠ — ص ٧٨ .

وهى فى معظم خطواتها كانت تستجيب – بالفعل – لما كان الكتاب الوطنيون ، والشباب التقدميون ، يطالبون به ، قبيل قيامها . بل إن كثيراً من الشباب راح ضحية مطالب جماعية إجتماعية جماهيرية . قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، فجعلتها حقيقة ، ملموسة ، واقعية ، للفلاح وللعامل ولأبناء الكادحين من الطلاب ، وشباب الجامعات والموظفين ، وشباب الجيش . وقد رحب بها الكتاب الوطنيون جميعا . اللهم إلا قلة قليلة جدا ، تلك التى لم يكن لأدبها ولا لفنها ، ولا لرواياتها أدنى تأثير ، لا قبل الثورة ولا بعدها .

وقد عملت الثورة على تنمية الوعى الوطنى والقومى ، والوعى السياسى والاجتماعى . وفتحت الباب لكل المبدعين أن يبدعوا ، من خلال الصحف والمجلات التى أنشأتها . وما كانت تصدره مصلحة الاستعلامات من مؤلفات . وما كانت تطبعه الهيئات الرسمية من روايات . ووجدت روايات نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس وسعد مكاوى وفتحى غانم ويوسف السباعى ومحمد عبد الحليم عبد الله ، فرصتها لتنشر متتابعة فى حلقات ، فى الصحف اليومية أو فى المجلات الأسبوعية أو الشهرية . ولم يحدث فى البداية أن منع تيار فنى عن التعبير عن نفسه . ولا أن حرم كاتب روائى حقيقى ، صادق ، ومخلص ، وفنان ، من أن يخلق ويبدع .

وما تلك الروايات إلا شاهد قوى على ذلك . فقد عرف الجمهور القارئ نجيب محفوظ إبان الثورة . وكذلك عبد الحليم عبد الله ، ويوسف السباعى ، وإحسان عبد القدوس ، ومن سبق أن ذكرت . وفى نفس الوقت أخذ جيل ثالث يظهر . فى محاولة للتملص من عنق الزجاجة الذى وضعه فيه حصار جيل طه حسين ومحمود تيمور والعقاد ، وجيل نجيب محفوظ ويوسف السباعى وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهم . هذا الجيل الثالث الذى أنبتته الثورة فنيا ، وهو الذى تحمس لها عقديا ، وهو الذى آمن بخطواتها الإيجابية .

والأكثر من هذا أن ثورة ١٩٥٢ جهدت فى أن تحتفظ للجيل الأول بمكانته ، فاحترمته وقدرته. وأنشأت جائزة الدولة التقديرية لهذا السبب ، ومنحتها طه حسين والعقاد وتيمور و . . و . . الخ . ولا ينسى التاريخ الحديث والمعاصر أن الرئيس الراحل جمال عبد الناصر وقف بكل ما كان يحمل من رصيد جماهيرى شعبى عربى ، إلى جانب توفيق الحكيم عندما اتهمه النقاد بالسرقة من كاتب أسبانى « خوان رامون خيمينز » فى كتابه (حمارى قال لى) . إذ منحه أعلى الأوسمة فى الدولة . وأعلن أنه تأثر إلى حد كبير بكتابات توفيق الحكيم ، وبخاصة رواية (عودة الروح) قبيل الثورة . ثم ما لبث أن كرمه بجائزة الدولة التقديرية فى محفل عام كبير .

ونجيب محفوظ إبان الثورة استطاع أن يجرب ، وأن ينقد ، وأن يكتب الصحف السيارة ، وأن يكون له جمهوره الكبير الذى ينتظر حلقة جديدة من « اللص والكلاب » أو « السمان والخريف » أو « الطريق » أو « الشحاذ » أو « ثرثرة فوق النيل » أو « ميرامار » وهى التى صدرت ١٩٦٧ . وفيها ينقد تجربة الاتحاد الإشتراكى ، ويعرى المنتفعين من الثورة ، ومن النظام الاشتراكى . وكانت قد نشرت مسلسلة فى صحيفة (الأهرام) القاهرية ، وبعدها حدثت النكسة الفنية لنجيب محفوظ نفسه . فبدأ يصدر أعمالا روائية لا ترقى إلى مستوى أعماله التى شهدتها الفترة من ١٩٤٥ الى ١٩٦٧ . وهو يرد ذلك الى الهزيمة فى قوله : (وقد اختلف رد فعلى إزاء الهزيمة اختلافا جذريا عنه بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وهما الحدثان الهائلان فى تجربتى العامة . فبعد ١٩٥٢ توقفت تماما عن الكتابة لمدة خمس سنوات . كانت الأفكار تنضج وتنمو وتظل معطلة بحثا عن الشكل ، إلا أننى بعد ١٩٦٧ كنت أبدأ كيفما اتفق . واعتقد أننى توصلت إلى صياغة ملائمة للحظة الهزيمة الفاجعة) .

والواقع أن العالم الجديد الذى حاول نجيب محفوظ صياغته بعد الهزيمة جاء فى شكل القصة القصيرة وليس الرواية . إذ أنه كتب مجموعات

قصصية كثيرة فيما بين ١٩٦٧ ، ١٩٧٢ منها (تحت المظلة) ، (خمارة القط الأسود) ، (حكاية بلا بداية ولا نهاية) ،(شهر العسل) . أما رواياته التي بدأت فى ١٩٧٢ بـ (المرايا) و (الحب تحت المطر) و (الكرنك) و (قلب الليل) و (حضرة المحترم) سنة ١٩٧٥ فإنها بالفعل ليست جيدة. وإنما هى نكسة فنية حقيقية .

ذلك أن نجيب محفوظ ، ظل فارس الميدان منذ (بين القصرين) ١٩٥٦ و (قصر الشوق)١٩٥٧.و (السكرية) ١٩٥٧ و هى الثلاثية التى طرحت قضية الانتماء على أوسع نطاق ، وفى مستوياتها المتعددة . فالأولى تمثل حركة الانتماء إلى الحزب الوطنى ، والإرهاص لتكوين حزب الوفد . بينما مثلت الثانية مرحلة الأزمة بين الانتماء الوفدى و الانتماء اليسارى المتكامل . فى حين أن الثالثة جسدت الانتماء الإيجابى إلى اليسار . وهو فى الثلاثية ركز بشكل واضح على حركة المجتمع العربى فى مصر ، فى تطوره إبان الفترات التى حددها . فبين القصرين ، تقع أحداثها بين عامى ١٩١٧ ، ١٩١٩ . و (قصر الشوق) تقع أحداثها بين عامى ١٩٢٤ ، ١٩٢٧ ، أما (السكرية) فإن أحداثها تجرى بين عامى ١٩٣٥ ، ١٩٤٤ . لكنه لا يعالج الفترة كلها روائيا . بل نجده يتوقف بين كل رواية وأخرى بضع سنوات . ليبدأ بعدها فى فترة هامة من تطور المجتمع ، وليسمح لشخصياته بالتغير والتطور المطلوب .

إنه لم يكن مؤرخا ، ولكنه كان النبض دافق الحيوية لعوامل التغير والتطور ، ولما يصيب المجتمعات والبشر . وفيما يتعلق بالشكل الفنى لرواياته هذه ، اختار لها بنــاءه المفضل حيث يؤثر تجسيد البيئة . وتصوير الشخصيات تصويرا بيولوجيا دقيقاً . ويحتفل بالجنس والتناقضات الفكرية والسلوكية . ولا يركز فى شخصية واحدة ، بل يحرك مجموعة من الشخصيات معا ، يتنقل بينها مصوراً علاقاتها ، وتفاعلاتها ، وما يقع لها من أحداث ، ومعنى هذا أنه لم يخرج عن إطار المذهب الطبيعى الذى تأثر به فى رواياته .

السابقة . فهو يقف طويلا عند النزعات الدنيا فى الإنسان ؛ والجوانب الشاذة لديه . مثل السيد أحمد عبدالجواد، وأم ياسين وياسين. وهو يعود إلى ماضى الشخصية بالتفصيل، ويزودنا بالمعلومات الأسرية والتاريخية عنها . ثم يطيل الوقوف أمام حاضرها .

وشخصياته فى الثلاثية — كالمذهب الطبيعى — تخضع لعاملين حتميين فى تكوينها، وهما الوراثة والبيئة . وهــذا هو سر احتفاله بالبيئة ، وسبب رجوعه إلى ماضى الشخصية . من ذلك أنه يحدثنا عن « السيد أحمد عبد الجواد » فى ثمانين صفحة . و « ياسين » يصفه فى خمسين صفحة . وتناول شخصية « كمال عبد الجواد » فى مائة وعشرين صفحة ، من صفحات (قصر الشوق) وحدها

ثم يضرب نجيب محفوظ بعد الثلاثية فى أكثر من اتجاه فنى . وقد أثبت فى الحقيقة قدرته كفنان ، لا يفصل رؤيته عن واقع الحياة من حوله ؛ ولا ينعزل عن التيارات الفنية العالمية ، فيقدم روايات رمزية ، لا ينفصل فيها الرمز عن الواقع . وإنما يزيده تكثيفا وتركيزا : حيث لا يكمن الرمز فى جزئيات صغيرة تعادل جزئيات مشابهة لها فى الواقع الموضوعى الخارجى، وإنما يكمن فى البناء التعبيرى ككل خلال معادلة لواقع موضوعى شامل . وهذا هو مانلاحظه فى (أولاد حارتنا) ، و (اللص والكلاب) و (السمان والخريف) و (الطريق) و (الشحاذ) . وفيها جميعا إضافات فنية، شغلت النقاد وصرفتهم عن غير نجيب محفوظ . فهو لا يبتعد عن الواقع ، ولا يدور حول فكرة مجردة فلسفية أو أخلاقية ، وإنما هو يستمد فكرته من الواقع القائم الذى يعيشه الناس جميعا ، ثم يسعى إلى التعبير عن هذه الفكرة ، مستخدما الأدوات والوسائل والحيل الفنية التى تتوائم وموضوعه . ولعل هذا هو سر إقبال الجمهور القارىء على مثل هذه الروايات . فقد وجدوا

فيها شيئاً غير غريب ولا شاذ ، وإنما وجدوا واقعهم مصاغا بشكل فنى جيد ، ومشوق .

والتزم نجيب محفوظ بالواقعية النقدية روايتيه (ثرثرة فوق النيل) و (ميرامار).وهما الروايتان اللتان أثبتا أنه كاتب قادر على اتخاذ موقف مما يجرى حوله . وأن له دورا يفهمه . فتناول كل التناقضات القائمة . وهو ماحظى باقبال شديد من الجمهور . لكنه بعد ١٩٧١ وبدءا من (المرايا) ، لم يعد موقفه مفهوما . ولا فنه مقبولا كروائى . فالمرايا مفككة البناء . تقدم مجموعة من الشخصيات ،واحدة بعد أخرى .بنفس أسلوبه القديم. وقد تخلى عن مسايرة الشكل الجديد للرواية . أما (الكرنك) فإنها تلخيص لموقف نجيب محفوظ من الثورة التى يحيطها بالشك والارتياب ، ليصل إلى إجهاضها فى النهاية ،وإلى تشويه وجهها النقى. وأغلب الظن أنه كان يريد كتابة مقال سياسى يعرب فيه عن مسايرته للموجة التى كانت طاغية. وتمثلت فى كتابات سياسية وحزبية تناولت بالتجريح ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ من كل الجوانب . ولم تترك جانبا إلا شوهته .

ومما قد يدل على أنه ركب الموجة . أنه كتب هذه المقالة ــ الرواية فى صيف ١٩٧٢ على الآلة الكاتبة. عندما فعل توفيق الحكيم نفس الشيء بكتابه (عودة الوعى) . وكان الإثنان يوزعان مؤلفيهما سرا للأصدقاء ، من مقهى (بترو) بالاسكندرية ، بدعوى أخذ الرأى والمشورة . وإن كانا يقصدان الدعاية والتشهير . ولم يكونا فى حاجة إلى مثل هذا الأسلوب . وإنما كانا يتحسسان الموقف .فنجيب محفوظ نقد حكم عبدالناصر فى حياته . ثم مالبثت الموجة أن اشتدت. فإذا به يطبع المقالة ــ الرواية ــ التى يكشف فيها الأقنعة عن كل تصوراته ، فى مغالاة وإسراف شديدين . فرجال الثورة أبطال خطب فارغة همهم التنكيل بالشعب .وأبناء الثورة غارقون فى الرشوة والاختلاس والفساد والقمع والارهاب والذل والهزيمة .حتى الجرسون،وماسح الأحذية، اللذان يرفضان الهزيمة ويحلمان بيوم النصر ، يفقدهما نجيب محفوظ مناعتهما

الطبيعية ، ليجعلهما عرضة لفتك الجراثيم ، ثم يحولهما إلى احتراف مهنة القوادة .

وهو يقدم ذلك فى تقريرية ومباشرة : وفى انفعال صاخب فى بعض الأحيان . بحيث خلت من الفن . وما هكذا كان نجيب محفوظ يصور الواقع تصويراً فنياً ،

وما هكذا فعل رفاقه كتاب الرواية من أمثال عبد الحميد جودة السحار ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ويوسف السباعى . الذين استمروا فى الكتابة طوال هذه المرحلة. فقد استمر السحار على ولائه للمدرسة الطبيعية . وقدم أعمالا روائية كثيرة تناولت مشكلات الأسرة العربية فى مصر . وهى المشكلات اليومية التى تعانى منها معظم الأسر ذات الدخل المحدود داخل المدينة . كما عالج فى (الحصاد) موقف الإقطاع من الثورة ، وانهياره الداخلى . ووقف عند مشارف المجتمع الجديد . من خلال أسرة نجح عائلها فى اقتناء عشرة آلاف فدان من الأرض الزراعية . ولكنها لم تستطع أن توفر له السعادة والهناء . فقد استنفدت عمره سنوات الصراع بينه وبين نفسه ، وبينه وبين العائلة ، وبينه وبين المجتمع . إلى أن قامت الثورة ، فكانت معها نهايته المحتومة ، بتطبيق قانون الإصلاح الزراعى .

ولم يلجأ السحار إلى المباشرة والخطابية . وإنما كان موضوعيا حين جعل الشخصيات تقدم نفسها . تتحرك أمامنا ، وتتكلم بلسانها ، حتى إذا بلغ الحدث الدرامى فى الرواية ذروته انجلت الصورة كاملة دون زيف . ومن هنا نجح فى تصوير تلك المرحـــلة من التاريخ العربى فى مصر فى إطار موضوعى ، اعتمد على اللقطة الدرامية لحركة الحدث ، كما نجح فى تصوير الفلاحين مع واقع علاقاتهم الإجتماعية مع الملاك ، ومع الأرض ، ومع الإقطاع .

وفى روايته (المستنقع) ناقش مشكلة البنت الكبرى عندما تتزوج الأخت الصغرى ، من خلال متعة استلاب ما للآخرين وهيمنتها على بعض النفوس ، التى يكمن الشر فى داخلها ، والتى يتحول الجنس فى حياتها إلى مجرد وسيلة لإطفاء شهوة الملكية لا شهوة الجسد .

وتخف حدة الرومانسية والفانتازيا عند يوسف السباعى فى (السقامات) التى تبدو متأثرة بـ (زقاق المدق) لنجيب محفوظ ، حيث الاهتمام بتصوير حى من أحياء القاهرة . وحيث اختياره للشخصيات الغريبة ، وصور الانحلال . لكنها على أية حال تختلف تماما عن رواياته السابقة . مما ينعكس أثره بعدئذ فى (رد قلبى) و (طريق العودة) و (ليل له آخر) و (نحن لا نزرع الشوك) و (العمر لحظة) . وقد بدأ يطرق أكثر من موضوع وطنى وقومى . ويظل بناء روايته تقليديا مهما حاول الآخرون التجديد والتغيير . وتظل لغته خفيفة تحمل أخطاء كثيرة ، وإن احتفظ غيره بسلامتها ونقائها من الشوائب .

وإذا كان يوسف السباعى قد تطور إلى حد ما بصورة مفاجئة مع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ؛ فان محمد عبد الحليم عبد الله أخذ يتخفف رويدا رويدا من رؤيته المثالية . وبدأ يركز على بعض صور الصراع النفسى داخل الأسرة المصرية (من أجل ولدى) ، (سكون العاصفة)، (الجنة العذراء) . ثم ما لبث أن أقدم على مرحلة جديدة تمثلت فى (للزمن بقية) بحثا عن شكل روائى جديد ، لم يمهله القدر ، ليستكمل فيه تجاربه .

ثمة اتجاه جديد فى الرواية العربية فى مصر هيأت له الثورة المناخ الصحى كى يتنفس ويعبر عن قضايا الريف والمدينة . وكتابه لم يسبق لهم أن خاضوا غمار الكتابة الروائية قبل الثورة ، كما أنهم لم يتذبذبوا فى تحديد موقفهم من الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى الجديد . وقد انطلقوا من رؤية ثابتة شاملة تنظر الى الجزء فى إطار حركة الكل . ومن خلال علاقته ببقية الأجزاء .

يقف فى مقدمتهم عبد الرحمن الشرقاوى ، ويوسف إدريس وصلاح حافظ ، وابراهيم عبد الحليم ، وعباس أحمد ، وفتحى الرملى ، ولطيفة الزيات ، ومحمد مفيد الشوباشى ، وفتحى غانم ، ومحمد صدقى ، وصنع الله ابراهيم ، وغيرهم ممن التزموا بالواقع الجديد ، وناصروا القوى الفاعلة فيه. وانحازوا إلى الطبقات المطحونة ضد المقهورين . فغلبت على كتاباتهم القصصية والروائية رؤية واقعية اشتراكية .

وتعتبر رواية (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوى أول رواية تحمل هذه الرؤية ، وتنشر بعيد قيام الثورة مباشرة على صفحات جريدة «المصرى» ١٩٥٣ ، ثم طبعت ١٩٥٤ فى كتاب . وهو فنان فلاح . يصدر فى كل ما يكتب عن حس صادق ، ومعايشة حقيقية ، وإدراك لكل المشاكل والقضايا التى يعانى منها الريف العربى فى مصر . ريف ماقبل الثورة . ثم ريف مابعد الثورة ، ونحن نجد هذا الانحياز للأرض ومفلحها فى ثلاث روايات لهذا الكاتب : (الأرض) ، (قلوب خالية) ، (الفلاح) ، والأخيرة كتبت ونشرت مسلسلة فى ١٩٦٧ .

فى (الأرض) يظهر الفلاح بشكل لم يسبق له مثيل . حيث يرتبط بأرضه ويحرص عليها ، ويدافع عنها ، ويتفانى من أجلها . رغم كل المتاعب والمظالم القاسية التى يتعرض لها . والرواية تعرض لهذا ، من خلال نضال الفلاحين ، ضد كل القوى التى تنهشهم . وقد وفق الروائى فى ذلك توفيقا كبيرا ، معتمداً أسلوباً واقعياً لا تكلف فيه . هناك الأرض حيث الفلاحون الأجراء ، والفلاحون الذين يملكون مساحات صغيرة ، وكبار الملاك ، والوسطاء ، والسلطة المتعسفه .

وتقوم أحداث الرواية على تفاعل مجموعة من المحاور ، لتعطى رؤية جديدة للارض وللواقع . فلسنا فى هذه الرواية أمام حدث واحد ينمو ويتطور . ولا أمام شخصيات يدخلنا الروائى إلى عالمها الداخلى ، ويتتبع

لنا أن نرى مصائرها تتعقد و تتشابك ، لتنحل فى نهاية واقعية ، بل نحن أمام مشاهد متتابعة متتالية تصور أحداثاً شتى ألمت بالقرية ، و إنعكاس هذه الأحداث على شخصيات الرواية ، ومواقفهم منها . وردود أفعالهم تجاهها ، وإزاء السلطة . ويمكن تقسيم شخوص الرواية إلى معسكرين : الأول يقاوم السلطة . والثانى يعمل لصالحها ، ولمصلحته الشخصية ؛ يضم الأول عبد الهادى ومحمد أبو سويلم و وصيفة الفتاة الريفية التى تشد الرواية كلها ، وتنعكس عليها الأحداث كأنها ضمير القرية ، وعلوانى ، ودياب ، ومحمد أفندى ، والشيخ حسونه . ويضم الثانى العمدة والشيخ الشناوى وإمام المسجد والشيخ يوسف صاحب المتجر الصغير ، ومحمود بك صاحب الضياع والمشعوذ شعبان المجنون .

والصراع الاقتصادى الذى تستند إليه عقدة الرواية يتطور بالتدريج إلى صراع سياسى عندما يدرك الفلاحون أن حياتهم فى قريتهم البعيدة الصغيرة ، مرتبطة بالقضية الكبرى للاستقلال القومى ، وحق الشعب أن يختار حكومة تمثله تمثيلا حقيقياً . ورغم كل ماتصوره الرواية من تخلف وفساد وإستقلال ، فإنها تحمل رؤية صحيحة للصراع الاجتماعى . كما تنطوى على روح متفائلة إيجابية . فالإنسان يتعذب ، لكنه يتغلب تدريجياً على مستغليه بالعمل الجماعى وبالتضامن . محمد أبوسويلم الذى التهمت السكة الزراعية أرضه ، يعود لينشىء مطحنة صغيرة فى الأرض الصغيرة التى بقيت له ، ويعاود العمل فى سبيل الحياة . إنه إيمان الكاتب العميق بالإنسان ، وبقدرته على الاستمرار ، وبنجاحه المرتقب .

وتعالج روايته (قلوب خالية) الحرمان الجنسى الذى يعانى منه شباب القرية ، ومايتركه ذلك من إنطباعات فى أخيلتهم ، ومايعكسه على تصرفاتهم من اضطراب وشذوذ . كما تكشف عن الآثار التى أحدثتها الحرب العالمية الثانية فى حياة القرية العربية فى مصر . ونلاحظ أن الجو

الذى هيمن على (الأرض) هو نفس الجو المسيطر على(قلوب خالية) ؛ فأنت تشم عطر تراب القرية بتفاصيلها ومواقفها الإنسانية وحياة الناس فيها ؛ حتى الشخصيات فى (قلوب خالية) تحمل ملامح شخصيات كثيرة فى (الأرض) . فغانم يحمل ملامح عبد الهادى . ورضوان أفندى يقابل محمد أفندى . وفتح الله أفندى يشبه الشيخ حسونة وهكذا .

بيدا أن روايته الثالثة (الفلاح) تحمل موقفا جريئا ، فتح به الشرقاوى بابا كان لزاما أن يفتح فى الحياة الأدبية العربية فى مصر . إذ نراه يصور مجتمع مابعد الثورة من منطلق المناصر لا الحاقد . الملتزم لا السلبى . التقدمى لا الرجعى . أراد أن يقول رأيه فى مجتمع القرية بعد تطبيق الأشتراكية ، والإصلاح الزراعى . وقد تنبهت الرواية إلى أن أعداء الاشتراكية قد تسللوا إلى مناصب قيادية فى القرية ، وهم يعذبون الفلاح كما كان يفعل أجدادهم ؛ بل إنهم يستغلون الفلاح ، ويحجرون على حريته ويحرمونه حقوقه التى خولها له القانون . إن معنى خطر نسف الثورة من الداخل هو السائد فى الرواية من الصفحة الأولى حتى الأخيرة . منذ قدم « عبد العظيم » إلى القاهرة ليطلع المسئولين على مايجرى ، إلى تحذير « الفرماوى » من الخطر ؛

ورغم أن هذه الرواية لاتصل إلى حد الكمال فى بنائها الفنى المعمارى ، فإن الشرقاوى اعتمد حركة صادقة فى تنشيط شخوصه ، وتكثيف رؤاهم ، فهم ليسوا معنيين باهتمامات ساذجة أو عصابية ، بل بمسألة أكثر عمقا وأصالة ؛ إنها قضية حياتهم ، والمعوقات التى تحول دون استمرار هذه الحياة . ومع أن الكاتب تخلى عن جزئيات التصوير التى تستهدف الإيهام بالواقع ، فإنه كان صادقا فى عرض مايحدث فعلا بالقرية ، وبتكثيف واضح ، وإدارة للحدث متمكنة . وقد وفق الكاتب فى طرح قضية استمرارية الصراع . فلم يجمده فى حدود معينة . بمثل ماطرح مشكلة الثورة ، التى ستظل قائمة فى النضال البشرى ، حيث يبقى الخطر قائما ، ويظل النضال ضده هو الطريق إلى تحقيق العدل والحرية والمساواة للجماهير ؛

ويأتي الكاتب الجرئ يوسف إدريس ليعالج موضوعا جديدا ، يتعلق بفئة متنامية العدد في الريف العربي في مصر ، لكنها مطحونة اجتماعيا ، ومقهورة إنسانيا ، ومظلومة اقتصاديا . إنها فئة عمال التراحيل أو «الغرابوة» وهو يطرح قضيتهم طرحا صحيحا بعيداً عن التزييف . وقد تخير بطلة روايته (الحرام) زوجة لأحد عمال التراحيل المرضى . مما يضطرها إلى العمل للانفاق على مرضه ، وعلى طفليها . وهى شابة ، جميلة . فتسقط بين أحضان شاب يكرهها على خيانة زوجها . فتحمل منه وتحاول التخلص من حملها فلا تستطيع . ويجيئها المخاض وهى تعمل ، فتفر من بين زميلاتها وتذهب بعيدا ، وتضع المولود . وخوفا من افتضاح الأمر تضع يدها على فمه ، فيموت ثم تلقى به فى الترعة .

ويصبح موضوع اللقيط حديث القرية . وينشط الجميع لمعرفة الفاعلة . وينقلب هدوء القرية . وتحدث قطيعة بين سكان القرية الأصليين وبين عمال التراحيل . ويثار الشك فى نفوس الآباء تجاه بناتهم . والأزواج إزاء زوجاتهم . وهنا يعرض الكاتب لنماذج الإنحلال الخلقى الخافية . الزوجة الخائنة . الفتاة المنحلة التى تهرب مع من تحب . والقوادة . لأنه يريد أن يصور الحرام الحقيقى ، ممثلا فيما تعانيه هذه الفئة من حرمان وظلم ونسيان . وتكتشف الفاعلة « عزيزة » لكنها تكون مريضة ، ولا تلبث أن تموت . وينتهى الكاتب إلى إقامة تآلف بين أهل القرية من الفلاحين وبين عمال التراحيل . كان موت عزيزة هو الباب الذى انفتح على مصراعيه ليدخلوه معا . فقد اشتركوا كلهم فى الحزن والبكاء عليها ، وفى تجهيزها ، وإرسالها إلى مأوى زوجها . وعاد العمال إلى عملهم فى الأرض ، بعد أن زال الحاجز الذى يفصلهم عن أهل المنطقة نهائيا . ويصور الكاتب فى خاتمة الرواية ما صارت إليه القرية بعد أن صدر قانون الإصلاح الزراعى . فقد تغيرت معالمها . وتبدل نظام الحياة فيها . ولم يبق إلا (شجرة الصفصاف قائمة إلى الآن على جانب الخليج الذى لم يغيره الزمن . يقال إنها نمت من العود الذى

استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها ، فطمس فى الطين وكان أن أصبح تلك الشجرة) . كانت معاناة عزيزة وبؤسها ونضالها وفقرها ، الثمن المدفوع كى تنمو هذه الشجرة . الضحية الكبرى ليستظل الآخرون بما غرسته هى ورو ته بعرقها ودموعها وحياتها أخيرا .

وتتجلى مهارة الكاتب ، ونبرته الإنسانية ، فى تصويره الزلة التى دفعت إليها عزيزة دفعا . وكيف رسمها بحيث تهز المشاعر ، فهى شخصية قوية ، ذات كبرياء وضعف . وهى تخاف وتقاوم ثم تضعف . ثم تلد . ثم تحاول ستر الخطيئة ، وقد شدتنا إليها وو حدتنا معها . بما استطاع أن يقيمه الكاتب من حركة داخلية عميقة ، ربطت بين أحداث الرواية وشخوصها ، وخلقت فيها حيوية . وكان أسلوب الكاتب بعيدا عن الرومانسية ، والخطابية والدعائية . لقد قال لنا يوسف ادريس إن الخطيئة نتيجة مباشرة للقحط الاجتماعى والفقر الدائم الذى عاشت فيه عزيزة . لكنه لم يقل ذلك مباشرة ، وإنما نحن نلمسناه من خلال بنائه المحكم ، وحركة الأحداث فى الرواية ، ومعاناة الشخوص بها « ومن ثم كانت رواية (الحرام) من أنضج الروايات التى عالجت نضال الفلاح وما يلاقيه يوميا من عنت . لما توفر فيها من صدق فنى ، وقدرة على النفاذ إلى داخل نفوس الشخصيات وربط الأحداث والشخصيات معا بالأرض والناس والعادات والتقاليد والعوامل الاقتصادية والاجتماعية »

أما روايته الثانية (العيب) فانها تناقش الخطيئة كثمرة للمجتمع فى المدينة ، تبدأ « سناء » الفتاة عملها بإحدى المصالح الحكومية ، ومن خلال احتكاكها بالرجل وبالعمل ، تعرف أن زملاءها يتقاضون رشوة مقابل أدائهم لأعمال الزبائن . وترفض محاولات زملائها لإقناعها بمجاراتهم . رغم أن أخاها منع من دخول المدرسة لعدم سداده المصروفات . ورغم إغراءات « محمد الجندى » زميلها الذى يريد أن يستحوذ عليها كأنثى جميلة . وبعد مقاومة ، وشد وجذب ، تنهار أمام « مائة جنيه » ألقاها « عبادة بك » فى درجها ، وفى

نفس اللحظة تنهار أمام زميلها « محمد الجندى » ، فتبادر بتحديد موعد للقائه خارج العمل : وتبدأ مأساتها النفسية ، كانعكاس لمأساتها الاجتماعية والمادية ، مايزال القديم قويا ، قادرا على أن يغتال الجديد الذى يرزخ تحت آلاف الضغوط .

ويتأثر « فتحى غانم » بهذا الاتجاه الواقعى الاشتراكى ، لكنه حاول أن يضيف إليه تجارب فى الأسلوب ، بعد أن قدم أول رواياته (الجبل) ١٩٥٩ . فهو يكتب رواياته بأساليب متعددة : ففى (الغبى) كان الأسلوب بحثا فى طبيعة اللغة . جاء استخدام الحرف بديلا عن الكلمات حين تحول الغبى إلى حرف غ . وفى رباعية (الرجل الذى فقد ظله) قرر مواجهة الشخصية من زوايا مختلفة ، والحادثة ، من خلال وجهات نظر متباينة . وفى (تلك الأيام) اعتمد على الفصول المؤرخة . وهى تواريخ غير مسلسلة زمنيا ، بل إنها تحمل فجوات وعودة إلى الماضى القريب والبعيد ، وتتدخل لتشكل لحمة الحدث ، وتفسره ، وتصور الشخصية الرئيسية فيه . ويجد القارئ نفسه مدعوا إلى إعادة بناء الحدث على نحو متكامل ، وإلى المشاركة فى عملية بناء الرواية وتكوينها . وفى آخر رواياته (زينب والعرش) يعود إلى أسلوب السرد العادى ، ليصف ويسجل : وهو ينطلق فى كل موضوعات رواياته من رؤية تقدمية واعية .

ويصور « صنع الله ابراهيم » فى (تلك الرائحة) سنة ١٩٦٦ رحلة بحث الإنسان المثقف عن مأوى وإيمان وانتماء جديد ، يعوضه عن كل ما كان يبدو ثابتاً وشبه يقينى كالحقيقة ، ثم ضاع أو تلاشى وتحطم . لقد اكتشف بطل (تلك الرائحة) أن عالمه القديم قد تغيرت معالمه بحيث لم يعد يعرفه . كما يتبين له ، وهو ينظر فى مرآة ذلك العالم ، أنه هو أيضا قد تغير ، بحيث لم يعد عالمه المتحول قادرا لا على معرفته ولا على استيعابه. وقد حمل البطل الذى بلا إسم ملامح الكاتب ، والرواية دارت حول تجربة مر بها : وهى مكتوبة بعد خروجه من الدائرة المظلمة لهذه التجربة التى قادة إليها انتماؤه السياسى :

فهى تعبير عن معاناة حقيقية ، ومعايشة فعلية غير متخيلة : وعن مواجهة مع واقع سياسى واجتماعى وأخلاقى ، لا يستطيع التكيف معه.

ومع ذلك فإنه لم يصل إلى الحد الذى وصل إليه نجيب محفوظ فى (الكرنك) : علما بأن الأخير لم يضر بشئ ولم يعان شيئا ؛

وهنا ينبغى الإشارة إلى أن هذه المرحلة قد هيأت لظهور روايات ذات نزوع سياسى ، تحمل فى أعطافها معانى المقاومة والنضال الوطنى من أجل قضايا وطنية واجتماعية معاً . وهى روايات لم تلتزم بالتاريخ القديم ، وإنما إختارت فترات حديثة وتناولت عناصر البطولة والمقاومة فيها ، من خلال حركة المجتمع السياسية ، ولتحقيق هدف سياسى ، وفى ثوب فنى أقرب إلى النضج وأكثر ارتباطا بالمضمون .

تمثل هذا اللون من الروايات ، « الشوارع الخلفية » لعبد الرحمن الشرقاوى و « قصة حب » ليوسف إدريس و « فى بيتنا رجل » لإحسان عبد القدوس و « الباب المفتوح » للطيفة الزيات ، التى تميزت بكونها ركزت على علاقة المرأة بالرجل فى الفترة مابين ١٩٤٦ ، ١٩٥٧ . وذلك من خلال خطين أساسيين هما : كفاح « ليلى » البطلة من أجل التحرر من القيود ، وكفاح الشعب العربى فى مصر ، ليتحرر من الاستعمار البريطانى . والخطان مترابطان . اللهم إلا أن الكاتبة عندما حاولت تصوير مشاركة « ليلى » فى صد العدوان الثلاثى على بورسعيد فى ١٩٥٦ ، أقحمت السياسة على خط الأحداث المتعلق بمصير ليلى بعد أن ذهبت إلى هناك فرارا من إتمام زواج لا ترغب فيه .

يدخل فى هذا المجال أيضاً ، رواية (الخطر) لفتحى الرملى ، وتدور حول جماعة من الشباب الذين اشتركوا فى مقاومة الاحتلال البريطانى عن طريق تكوين جمعية سرية لإغتيال الجنود البريطانيين ، ومقرها (درب شكمبة) فى حى السيدة زينب ، بالقاهرة ، وروايتا « الخيط الأبيض » و « طلائع

الأحرار » لمحمد مفيد الشوباشي . ورواية (أنا الشعب) لمحمد فريد أبو حديد التي تعالج قضية الحرية في مصر منذ أوائل الثلاثينيات حتى ١٩٥٢ عندما قامت الثورة.وروايتا أحمد حسين : (أزهار) و(والدكتور خالد) . وهو في الأولى اهتم بالفساد السياسي الذي كان سائدا فيما بين ١٩٣٠ — ١٩٣٧ ، إلى جانب تصويره الشخصيات في حياتها الاجتماعية ، وعلاقاتها العاطفية ، وإن كنا نلاحظ أنه يتحدث في حوالي خمس عشرة صفحة عن الوزارة التي غيرت الدستور ، وعن الملك ، مما يخرج عن دائرة الرواية،وينال من معمارها الفني . وقد تماسكت روايته الثانية فنياً، إبان تصويرها للحقبة الممتدة من أغسطس ١٩٣٩ حتى ١٩٤٥ . وكأنها تصور اشتعال الحركة الوطنية من الجذور . يضاف إلى هذا روايتا عبد الحميد جودة السحار «قلعة الأبطال» و « السهول البيض » .

وقد غطت هذه الروايات على لون من الرواية التاريخية كان قد نما بعيد الثورة مباشرة . لكنها لم توغل في التاريخ القديم ، إذ اختارت منه فترات قريبة نسبيا . وحاولت تسليط الأضواء على مقاومة الشعب ككل، مبرزة هذا العنصر الإيجابي الكامن في أعماقه . ومعظم هذه الروايات انشغل إما بالحملة الفرنسية على مصر في ١٧٩٨ ،ومواجهة الشعب العربي في مصر لها ، وإما بالحروب الصليبية ومحاولتها غزو مصر في القرن الثالث عشر، وأسر لويس التاسع ملك فرنسا في مدينة (المنصورة) .ويمثل الجانب الأول (لقاء عند الفجر) لمحمود شعبان ، و (أنفاس الصباح) لمحمد حسن عبد الله ، ويمثل الجانب الثاني (أبطال الشعب) لرمزي مفتاح ، (واليوم الموعود) لنجيب الكيلاني و (شئ نسيه البشر) لعبد الرحمن عجاج ،و (ثمن الحرية) لعلي شلش، و(المنصورة) لمحمد مصطفى هدارة . و.(العاصفة) لغبريال وهبة ، وهي تفوق الروايات السابقة من حيث البناء الفني ، ورسم الشخصيات من الداخل، وتحريك الحدث ،وإدارة الحوار .

ولا يبقى من الروايات التاريخية التي صدرت في هذه المرحلة غير

رواية (السائرون نياما) لسعد مكاوى ، و (العودة إلى المنفى) لمحمد أبو المعاطى أبو النجا . وهما كاتبان واعيان بما ينبغى أن تكون عليه الرواية الفنية ، إذا ما اتخذت التاريخ مدارا لها وموضوعا . فقد عرفا كيف يكون التصرف فى المادة العلمية ، وكيف تكون الصياغة الفنية لمراحل زمنية ليست معاصرة ولا معاشة . والأهم أن يمثلا ما كان تاريخيا ، بحيث يصبح ماهو كائن آنيا ، وأن يقدما شيئا يهم : والكاتب الأول من جيل ، بينما ينتمى الثانى إلى الجيل التالى له ، والذى سيحاول إثبات وجوده الفنى المؤثر بعدئذ ، وإن كانت بداياته قد تفتحت فى هذه المرحلة . غير أنه ظلم — كجيل — وسط تسليط الأضواء وانشغال النقد بجيل طه حسين والعقاد وتيمور ، أو بجيل نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى وسعد مكاوى ويوسف السباعى ويوسف إدريس . فلم يحتفل به النقد ، ولم يفكر فى توجيهه الوجهة الصحيحة .

وكان على هذا الجيل أن يعتمد على إبداعه وخلقه ؛ وعلى ثقافته ، ومعاناته ، وتجاربه فى الفن وفى الحياة . وقد استهوتهم كتابة القصة القصيرة بادىء ذى بدء ، كما جذبهم التحقيق الصحفى ، والمقال ، ثم مالبثوا أن اهتدوا إلى فن الرواية . بل إن منهم من احتفظ بولاء مزدوج للرواية وللقصة القصيرة . وهذا الجيل وحده يستحق دراسة خاصة تلفت نظر النقاد والدارسين إلى تكوينه ؛ وهمومه ، وممارساته ، واجتهاداته ، وخصائص فنه الروائى . نذكر منهم على سبيل المثال : عبد الله الطوخى ، فاروق منيب ، عباس الأسوانى ، صالح مرسى ، أمين ريان ، عزت محمد ابراهيم ، أمين العيوطى ، وعبد الفتاح الجمل ، وشوقى عبد الحكيم ، وسليمان فياض ، أحمد نوح ، أحمد عادل ، وصبرى موسى الذى لفت الأنظار إليه منذ أصدر (حادث النصف متر) ثم مالبث أن أثبت قدرات ومواهب روائية ممتازة فى (فساد الأمكنة) ، وعبد الفتاح رزق ، مؤلف (حديقة زهران) ثم (الوليمة) ١٩٧٨ .

• • •

بعد نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ ، طفق جيل جديد شاب يمارس كتابة الرواية ، ويجاهد فى سبيل التعبير عن وجوده ، ورؤيته، وهمومه ، وأحلام مستقبله . إنه الجيل الحاضر الذى يتوقف مستقبل الرواية العربية فى مصر على إنجازاته وجهوده . وهو جيل لم تساعده الظروف بعد ، كى يصبح معروفا على المستوى العربى الكبير . اللهم إلا قلة قليلة جداً جداً ممن راحوا ينشرون فى هذه المجلة أو تلك ، فى هذا القطر العربى أو ذلك ، وهم لا يمثلون الجيل القائم بكليته .

والمناخ العام الذى أخذ فيه هذا الجيل يتنفس ، يوحى بمدى المعاناة التى يعانيها ، والمشاق التى يصادفها . حقيقة ، إنه بدأ ووراءه تراث روائى عربى لا بأس به . لكن الإطار العام الذى يتحرك فيه ملىء بعقبات ومثبطات ، لا تهيىء للإبداع بقدر ما تدفع إلى النكوص . ومن ثم فإن أية رواية جادة ، مكتملة فنيا ، تتمكن من شق طريقها واقتحام الصعاب تصبح كولوخالعنقاء ، وتحتاج إلى احتفال كبير ، وتهنئة عظيمة لكاتبها الشاب الذى كتبت له السلامة . وهذا هو الذى يدعو إلى الإشفاق على هذا الجيل ، وليس إلى اتهامه بالقصور والتقاعس .

فقد واجه أول ما واجه ، ذلك الذى حدث فى ٥ يونيو ١٩٦٧ ، حيث سقطت كثير من المثل والمبادىء . حين فقد ثقته فى كل شىء ، وعاد ينظر إلى الواقع والأنظمة والشعارات نظرة كلها ريبة وشك . وقد يفسر لنا هذا كيف أن من الكتاب من عادوا بأقلامهم إلى قراهم وريفهم ، حيث الصدق ، والبراءة ، وعدم التزييف ، والتعامل اليومى الواقعى مع كل الموجودات والكائنات . فقد أفزعهم الزيف والخداع على المستوى الاجتماعى والإنسانى . كما أرقهم الكذب والنفاق على المستوى الفنى والأدبى ، فلجأوا إلى الأرض الطيبة ، برؤية جديدة ، مختلفة عمن سبقهم من الكتاب ، لأنهم يواجهون مشاكل جد مختلفة ، فى ظل ظروف وعوامل لم تكن موجودة من قبل .

ووجد هذا الجيل أنه عليه أيضاً النفاذ من خلال بقايا جيل طه حسين و العقاد و تيمور و هيكل، و من ثنايا جيل نجيب محفوظ و السباعي و عبد الحليم عبد الله ، و من وسط جيل الشرقاوى و فتحى غانم و يوسف إدريس و صلاح حافظ ، و الجيل السابق عليه مباشرة و الذى مايزال يعانى إلى جانبه . وبخاصة أن من أفراد هذه الأجيال من يعملون بالصحافة، ويستطيعون الوصول إلى القارىء ، بطريقة أو بأخرى . فى حين أن معظم أبناء هذا الجيل لايوجد بينهم و بين الصحافة ارتباط وظيفى أو إعلامى دائم .

وقد كانت التجارب الجديدة فى الرواية الأوربية شكلا ومضمونا ، تمثل تحدياً كبيراً آخر ، أصبح على هذا الجيل أن يواجهه وأن يحدد موقفه منه . فهو إن أراد محاكاته فإنه فى حاجة إلى ثقافة أوربية حديثة ومعاصرة . وإلى معرفة دقيقة باللغات الأجنبية التى كتبت بها تلك الأعمال التجريبية . وهو إن اقتنع بها أخيراً ، فإن لزاما عليه أن يبتكر الصياغة التى تتلاءم والذوق القارىء العام والمشاكل العربية والوطنية . كما أنه إن ابتعد عنها فقد وجوده ، وأهم عناصر تكوينه ، وكرر السابقين عليه فى تجاربهم ، وغدا مسخا مشوها .

وواقع الحياة اليومية يفرض عليه ضغوطاً تستلزم ضرورة تجاوزها والتغلب عليها . إنه إنسان يعيش حياة يومية عادية ، ولاينفصل عن المشكلات العامة التى تصادف جماهير الشعب كله ، من مأكل ومشرب ، وملبس ومسكن ومواصلات ، ووسائل تثقيف . فضلا عن أن غالبية كتاب هذا الجيل من أبناء الفقراء والكادحين . وممن يعملون فى وظائف حكومية عادية . لم تيسر لهم الحياة الوادعة لا فى ماضيهم ، ولا فى حاضرهم . فضلاً عن أن كثيراً منهم ثقف نفسه بنفسه ، نتيجة لظروف متعددة ، وهو ماينبغى أن يحمد فيهم ، ويذكر لهم بالتقدير والإعجاب .

وكتب على هذا الجيل أن يعيش ظروفا وواقعا يتغير بصفة مستمرة ومتلاحقة وسريعة . فهو يشهد فى كل لحظة تبدلا فى بعض الخطوط

الثابتة ، وتحولا فى القيم والمفاهيم ، وانحرافا فى السلوك والأخلاقيات العامة . وقلبا للبنى الأساسية ، وتشويها للأشخاص ، أو تعديلا فى الوظائف ، أو ظهورا لقوى وفئات طفيلية ، أو سياسات اقتصادية يحتويها البعض من الانتهازيين لمصلحتهم الشخصية ضد مصالح الفئات الأعظم فى المجتمع . ثم مالبث حرب أكتوبر ١٩٧٣ أن تعيد إلى هذا الجيل ثقته بنفسه وبقومه ، حتى تأتى بعض السلبيات ، فتقف به حائرا قلقا . وهو ماينعكس فى قدرته على التكيف والتلاؤم ، ثم استعداده للكتابة ، وإمكانياته فى الملاحقة ،

وعليه أن يواجه تحديات النشر والطباعة ؛ وقد أغلقت بعض الصحف أبواب الأدب والقصة بها . مما حدا ببعضهم أن يستدين ، ويحرم نفسه من الضروريات المعاشية ، ليطبع عمله الروائى أو القصصى على نفقته الخاصة ؛ والعاقبة لن تكون مأمونة بأى حال . وقد أقدم على هذه التجربة الشاب رفقى بدوى ، وعبده جبير ، ومحمد يوسف القعيد ونهاد شريف ، ورمسيس لبيب ، وشباب الإسكندرية ، وشباب المنصورة ، وغيرها من الأقاليم الأخرى .

يحدث هذا فى الوقت الذى تطبع فيه الهيئة الرسمية المسئولة عن التأليف والترجمة والطباعة والنشر : ماتسميه بالأعمال الكاملة ، لأدباء مازالوا أحياء ، تعبر كتاباتهم عن الثلاثينات ، ولم يعد القارىء فى حاجة إلى أوهامهم ونظراتهم الرومانسية ، وشخوصهم العابثين اللاهين : أو الأعمال الكاملة لبعض ذوى المناصب الوظيفية ، ممن لم توزع بعد أعمالهم الناقصة غير الكاملة . وممن لايزال الطريق أمامهم مفتوحا للتجويد والتطوير والإبداع . فمحمود كامل المحامى انقضى عصره ، وانتهى تأثيره ، وتوارى قارئه . أما ثروت أباظة فإن شوط الخلق الروائى ممتد أمامه .

وبفضل هذه العوامل توارى النقد الأدبى وانزوى ، إما داخل الجامعات ، يدرس للطلاب ، وإما فى شكل بحوث ودراسات يحصل أصحابها على مؤهلات علمية ، أو درجات وظيفية . وإما بالسفر للعمل فى الدول الشقيقة :

وإما بالاعتكاف وإيثار السلامة . بل إن من شباب النقد من لا يجد إقبالا من المشرفين على الصحافة ، لنشر مقالاته النقدية .

وقد خلقت هذه الملابسات مجموعة من الظواهر السلبية التى تعوق حركة الرواية وتقدمها . والتى تقف فى سبيل الجيل الجديد من شباب كتاب الرواية العربية فى مصر :

من ذلك مثلا أننا نلاحظ هبوب عاصفة الكتابة الروائية ، على كتاب صحفيين ، بحكم مواقعهم الصحفية ، وسهولة نشر ما يكتبونه . وشغل القارئ بهذا الذى يكتبون لفترات طويلة لا تقل عن العام . فمصطفى أمين يستغل عودته إلى صحف الأخبار ، ليقرر على القارئ أسبوعيا حلقة من رواية مسلسلة . ويستمر ذلك لأربعة وأربعين أسبوعا . يقدم فى كل سنة رواية تدور أحداثها فى الثلاثينيات ، ويحتل مراكز البطولة الرئيسية ، خليعون وراقصات ، وهو ما يتضح فى رواياته (لا ..) ، (الآنسة هيام) ، (صاحب الجلالة الحب) ، (الآنسة كاف) ، (سنة أولى حب) ، (من واحد لعشرة) ، سنوات طوال ، وهو يفرض كتاباته على القارئ دون أن يتيح الفرصة لكاتب روائى شاب .

وكذلك الأمر بالنظر إلى موسى صبرى فى (الجبان والحب) و (كفانى يا قلب) (وغرام صاحبة الجلالة) و (دموع بلا خطايا) . ومحمد زكى عبد القادر فى (إرادة أم قدر) . وعبد الستار الطويلة فيما قدمه فى مجلة (روز اليوسف) بعنوان (الرجل الذى يعدو) وهى تشويه غير فنى ، لما كتبه يوسف إدريس فى (قصة حب) وعبد الرحمن الشرقاوى فى (الشوارع الخلفية) . أما إحسان عبد القدوس ، فإن الباب مفتوح أمامه على مدار الأسبوع كله . فهو يوم السبت ينشر رواية مسلسلة فى مجلة (الإذاعة والتليفزيون) بعنوان (تائه بين السماء والأرض) . ويوم الأحد يكتب مقاله الأسبوعى فى مجلة (أكتوبر) بعنوان « مقهى فى الشارع السياسى » . ويوم

الإثنين تجده فى (روز اليوسف) بعنوان (أصحاب السوابق) ، والثلاثاء أو الخميس يصادفك فى (الأهرام) برواية مسلسلة ، وما أكثر ما قدم فى بابه الثابت « أمس واليوم وغدا » :

يضاف إلى هذا ما أسميه بظاهرة إسماعيل ولى الدين . الذى يكتب بمعدل كل ثلاثة أشهر رواية . تطبع فى حينها . وتتحول إلى فلم سينمائى فى نفس السنة . والبعض يتخذون ما يكتبه نموذجا للرواية الحديثة الشابة . وكأنه يمثل الجيل الحاضر . والواقع أن تأمل كتاباته ، يكشف عن أنه يصدر عن رؤية سياحية . تقدم الناس ، والأماكن ، وتتخيل ما قد يحدث ، بشكل خاطف ، وخفيف . وكأنه السائح الذى يلتقط بعض الصور الغريبة والشاذة . إذ يركز تركيزا شديدا على الجنس ، وتصوير الجسد بطريقة مثيرة ، والخيانات الزوجية ، والقوادة ، والمومسات ، والشواذ خلقيا وسلوكيا : فضلا عن لغته الرديئة ، المكدسة بالأخطاء النحوية . إنه يتناول عمله بخفة واستهانة ، وعدم معاناة . وربما يكون دافعه إلى إختيار الجوانب الشاذة ، هو إحتقاره الشديد للفئات الشعبية الكادحة ، واستعلاؤه عليها . فهو لا يسعى للكشف عن أعماقها . والدوافع إلى سلوكها . والضغوط التى تجثم على أنفاسها ، والقوى التى تشلها . ومن ثم لم يكن الإنحياز لها ، بقدر ما توفر عدم التعاطف مع مأساة حياتها . والغريب أن تتاح له فرصة نشر كل ما يكتب . ولا يلتفت إلى ما يكتبه غيره من الشباب الجاد . فقد أصدر ثمانى روايات فى فترة وجيزة جدا .

ومن الظواهر اللافتة ، أن جوائز الدولة التشجيعية ، الخاصة بالرواية ، لا تمنح لأى من هذه العناصر الشابة . وإنما تهدى إلى كتاب تجاوزوا مرحلة الكهولة . ولم يسمع بهم أحد من كتاب الرواية ، ومن القراء ، معا . فقط ، بدأوا يلتفتون إلى الإسم ، وقت إعلان النتيجة . وقد حدث هذا مع سامى البندارى وفتحى أبو الفضل . ويبدو أن هذه الجوائز لا تعطى لتشجيع شباب الكتاب ، بقدر ما هى مخصصة لمسائل بعيدة عن فن الرواية :

ورغم كل ذلك ، فإن الجيل الجديد من كتاب الرواية ، يشق طريقه ، وينتهز أدنى فرصة للنشر ، فيحرص على تقديم عطائه ، فوق كل شئ ، ورغم كل اعتبار .

وقد سبق أن قلت إن بعضهم لجأ إلى القرية ، النبع ، الأصل ، لينغمس في مشاكلها الحقيقية التي تعاني منها ، ولمعرفة القوى الخفية والظاهرة ، القديمة والمستحدثة ، الطبيعية والمفتعلة ، التي تنهش الفلاح وتمص دمه ، فهناك من ذهب إلى قرى الدلتا مثل : خيرى شلبى ، ومحمد يوسف القعيد ، وعبد الحكيم قاسم ، وأحمد الشيخ ، وزهير الشايب ، وضياء الشرقاوى ، ومحمد أبو المعاطى أبو النجا . وهناك من اختار قرية الصعيد حيث الجنوب ، من زاوية جديدة تختلف عن زاوية النظر التي سادت كتابات طه حسين ، مثل يحيى الطاهر عبد الله ، وعبد الوهاب الأسوانى ، ومحمد مستجاب . وعلى سبيل المثال ، فإننا نلاحظ أن خيرى شلبى قدم ثلاث روايات تناول في كل منها قطاع « عمال التراحيل » الذى يشغل فكره ، وفنه ، ويسيطر على مشاعره ، هي : اللعب خارج الحلبة — والسنيورة — والأوباش ، هذا القطاع الهام ، من حيث حدة تناقضاته ، وقسوة مآسيه ، وصعوبة حياته ، وبعثرة أفراده ، وزيادة عددهم . إنه المنبع الثر الغزير الذى تنبع منه روايات خيرى شلبى .

ولعل السر في ذلك يكمن في أنه عاش حياة عمال التراحيل ، وعانى معاناتهم ، ومر بظروفهم ، وعرف سر همومهم ، فوضع يده على أسباب جراحهم ، واستبطن أحلامهم . وهذا هو الذى يكشف لنا مدى صدقه مع نفسه ، وصدقه مع واقعه ، ثم صدقه مع فنه . فهو لا يكتب عن تجارب وهمية ، أو خيالات ميتافيزيقة ، أو بيئة غريبة عنه ، أو مجتمعا سمع به ، أو حياة قرأ عنها ، وإنما هو يكتب عن نفسه ، عندما يجسد حياتهم وواقعهم وتجاربهم ، ومن ثم يأتى صدقه وإخلاصه . وهو ما ينعكس على فنه بالدرجة

الأولى . إنه لا يفصل فنه عن الواقع ، وإنما يصوره حتى يكشف عن أبعاده الحقيقية ، بقصد توعية الناس الذين يعيشون مأساة هذا القطاع ، أو تعرية التناقضات الموجودة فى المجتمع الريفى .

ذلك أن رؤيته كفنان ، تنفذ إلى الداخل . وكثيرا ما تبلغ مكان الحركة الفاعلة ، وأماكن التناقضات المتصارعة فى إطار وحدتها العامة : وفى إطار ظروفها الزمانية والمكانية الخاصة . ومن هنا فإننا نحيا عالما متكاملا زاخرا بالمشاكل ، لا غموض فيه ، ولا تعقيد فى شخوصه ، ولا فلسفة مجردة أو حلول جاهزة . فقد كان هذا العالم الذى عاشه الكاتب كفيلا بأن يغريه بالإغراق فى الحشو ، والإكثار من الجزئيات والتفصيلات ، والأحكام الذاتية . لكنه تخلص من كل هذه العيوب التى قد تفرضها واقعية الكاتب على العمل الروائى بلا وعى منه . وكل رواية من رواياته تبدو مجدولة بأحكم الكاتب الشاب جدل ضفائرها ونسج خيوطها ، بمثل ما استطاع أن يجعل الشخوص تتحرك ، وتمثل الفعل ، وتتكلم بطريقتها العادية المألوفة فى الحكى ، وبأسلوبها البسيط الذى يتوسل غالبا بالإشارة ، والتمثيل ، والنبرة ، والايقاع .

ويجعل محمد يوسف القعيد قريته شغله الشاغل ، فيصورها فى جل رواياته . « أخبار عزبة المنيسى » و « الحداد » و « البيات الشتوى » و « فى الأسبوع سبعة أيام » و « يحدث فى مصر الآن » . وقد اهتم بتصوير إنعكاس نكسة يونيو ١٩٦٧ على القرية العربية فى مصر . وتلمس الأسباب فى التخلف ، وفى العدو الطبقى ، من خلال رؤية جذرية واعية . فالمسألة ليست عسكرية ، وإنما هى خابخنة فى البنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية . وهو دائم الربط بين القضية الوطنية والقضية الاجتماعية ، مما قد يبدو من إختياره بداية أحداث روايته الأولى بعد صدور القرارات الاشتراكية فى يوليو ١٩٦١ . وكأنه أراد أن يقول إن القرارات الثورية لم تغير من واقع الأمر شيئا . لذلك تبدو عزبة المنيسى بعد أعوام من الثورة ،

وبعد سنوات من تطبيق تلك القرارات سادرة غافلة كأنهـا تعيش خارج التاريخ .

بيد أنه في روايته (في الأسبوع سبعة أيام) يتناول الفترة السابقة على قيام حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، من خلال مشاركة قرية (الضهرية) في الاستعداد لها دون أن تدرى . إذ يلتقط أسرة صغيرة مكونة من الإبن الأكبر « مصطفى » الذى يعمل حارسا للحمامات العمومية ومرافقها بالقرية ، ومن أمه ، وأخيه الغزالى ، وأخته نورة . ويسجل انطباعات أفراد هذه الأسرة إزاء الحدث الرئيسى الذى تدور حوله الرواية ، وهو استدعاء مصطفى لأداء الخدمة الوطنية فى الجيش ، قبيل اندلاع المعركة بأربعة أيام . أما روايته (يحدث في مصر الآن) فإنها تدور فى نفس القرية التى قدمت عددا من الشهداء فى الحرب . لكنها تقف عند الجوانب الاجتماعية ، والعلاقات الجديدة ، والقوى الناهشة للحم الفلاح وعرقه وحقوقه ، بعد الحرب مباشرة . واستطاع أن يقول الكثير . كما وفق فى أن تمتد حركة الرواية ، لتشمل القرية كلها ، حيث تحركت حركة جماعية ، لأن الحدث الروائى يهم الغالبية العظمى من أبناء القرية .

والقعيد يجتهد فى أن يجعل له أسلوبا خاصا ومنهجا فى التناول والمعالجة ، إذ يبتكر شكلا روائيا واقعياً ، يتفق مع المضمون الذى يريد أن يقدمه . وهو يستعين بتقسيم روايته إلى فصول . ويستفيد من أسلوب كتابة التقارير . ويفيد من بعض الأحداث الواقعية التى حدثت بالفعل . فى محاولة لجعل الصورة واقعية ومقبولة . وإن دفعه شغفه بالقضايا السياسية والموضوعات المتعلقة بها ، إلى المباشرة والتقريرية فى بعض الأحيان . وإلى أن تتحول الرواية عنده إلى وثائق جامدة ، تفتقد الحرارة والحيوية ودفء المشاعر والعواطف الإنسانية .

لكنه مع كل هذا حريص على الاستمرار فى الكتابة عن القرية والريف ،

فى مراحل تغيرهما وتطورهما ، بإخلاص نابع من صدق إيمانه بها . على عكس عبد الحكيم قاسم الذى أصدر فى ١٩٦٩ روايته اليتيمة (أيام الإنسان السبعة) ، وكانت تبشر بكاتب شاب جاد ، تنبع رؤيته من معايشة فعلية ، وإحساس حاد بالقرية ، بيد أنه توقف عند حد تلك الرواية الشابة ، إذ يبدو أن الحياة باعدت بينه وبين معايشته الواقعية لقضايا الريف فالتهمته طموحات أخرى لا ظل للقرية فيها ولا وجود للأرض ، ولا كيان للفلاح . وهذا ما كنت قد خشيته عندما صدرت تلك الرواية ، قد تفتتت أيامه السبعة . بفعل المدينة الساحرة ، التى أحالتها إلى ملايين من الذرات والثوانى والدقائق والمشكلات التافهة ، فقلت زوراته لأهله الفلاحين ، ثم تناقصت رويداً رويداً ، ثم ندرت قليلا قليلا ، ثم انمحت تماماً تماماً .

ويدخل كل من يحيى الطاهر عبد الله ومحمد مستجاب وعبد الوهاب الأسوانى ، إلى عالم الإنسان البسيط الذى يعيش فى صعيد مصر ، حيث يقتحمون أعماقه ، وأسراره ، ويتعرفون إلى خفايا نفسه ، وما يصطرع فى جوانبها ، مع بساطة وعفوية ، فى إطار من استكشاف الدوافع وراء الصراعات بين القبائل ، وتحكم العادات والتقاليد عند عبد الوهاب الأسوانى . وفى واقع مغلف بالأسطورة والحلم ، ومركب تركيباً فنياً دقيقاً ومحكماً ، ذا نكهة شاعرية ، عند يحيى الطاهر عبد الله . وفى أسلوب صارم الموضوعية دقيق . يحتفل بالجزئيات التافهة جداً ، التى تؤثر فى حياة إنسان الصعيد ، وتبلغ لديه درجة عالية من الأهمية . ومن ثم يأتى حرص محمد مستجاب على الارتفاع بها إلى مستوى أن تكون عنصراً حياً فى روايته . وهو يولى كل شىء فى حياة هذا الإنسان أهمية قصوى ، حتى حيواناته ونباتاته ، وطيوره ، وثعابينه ، وكأنها جزء من عالمه . فهو يتعامل معها تعامله مع هذا الإنسان ، من خلال أدق دقائقه التى يحاول أن يخفيها عن الآخرين .

ويعمل حسن محسب على أن يجدد فى شكل رواياته منذ (التفتيش) ١٩٦٧ ، التى يقسمها إلى خمسة أقسام ، يضع لكل منها عنواناً مستقلا ،

الأول بعنوان : « هزيمة أبو زيد » والثانى بعنوان : « بنت المليجى » والثالث بعنوان : « الولد مخيمر » والرابع بعنوان : « الزناتى خليفة » والخامس هو « الشرارة » . وتشترك الأقسام جميعاً فى كون كل منها يصور بؤس من يعملون فى التفتيش رجالا ونساء ؛ حيث يعملون دون أن يحصلوا على ثمرة كدحهم ، مما يضطرهم إلى الفرار ، والبنات على وجه خاص ، لأن المشرف (الخولى) يطاردهن برغباته . ولقد أراد الكاتب تصوير هموم أهل الريف وحرمانهم قبل الثورة إلى أن كان حريق القاهرة فى يناير ١٩٥٢ ، فتكون نهاية الرواية ، وكأنه أراد أن يربط بين ما كان يجرى فى القرية وبين ما كان يحدث فى المدينة .

وتعتبر روايته (العطش) ١٩٧٢ الرواية الوحيدة التى تنبهت إلى مشاكل المهجرين من سكان مدن القناة بعد نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ ، وقد تفرقوا فى هذه القرية أو تلك ، فى هذه المدينة أو المدينة الأخرى . لهم هموم ، وآلام ، ومآسى ، استطاع أن يجسدها الكاتب فى عمل روائى تبرز فيه درامية الحدث وحركة الشخوص بشكل جيد ! ثم تكون روايته (وراء الشمس) التى كتبها فى ٥ مارس ١٩٧٢ ، وصدرت فى مارس ١٩٧٥ محاولة أخرى للتجديد فى الشكل ؛ وهى فى فصول ذات عناوين ، يمثل كل عنوان ما يدور فى الفصل . والرواية تعالج قصة تعذيب وحشى لثلاثة من الشبان يتهمون ظلماً بأنهم خونة ، ويزج بهم فى السجن ، حيث يصب عليهم عذاب قاتل .

تروى الفصول بضمير الغائب . ومع ذلك فإنه يلجأ إلى ذكريات شخصياته ، ليصور ماضيهم ؛ وبهذا يرسمهم رسماً واضحاً إبان تذكرهم لأحداث حياتهم ، فى لحظة التعذيب ، أو الانفراد داخل السجن ، أو وهم أمام « الجعفرى » الجلاد ورئيس السجن ؛ وقد اعتمد فى ذلك أيضاً على الملفات السرية المعدة للشخصيات الثلاثة « وليد الزناتى خليفة » و « عصام » و « يوسف حنا يوسف » . وفى رسمه لشخصية « منصور » — وهو شخصية

رابعة سحقه السجن فأصيب بالشذوذ الجنسى — لجأ إلى طريقة خاصة . ففى نهاية كل فصل كان يكتب « ملحوظة » . ومنها تتعرف إليه رويداً رويداً . وأحياناً ما كانت الملحوظة تكتب أكثر من مرة . كما حدث فى الفصل الرابع الذى عنوانه « بقية الملفات السرية » . ثم أفرد له فصلا مستقلا هو الفصل الثانى عشر بعنوان « اعترافات منصور » الذى يضم اعترافاته الخاصة . وطبعاً لم يذيل هذا الفصل بملحوظة كالعادة . ونحن نختلف مع الكاتب فى موقفه الذى اقتصر على التقاط جانب فرد من جوانب الحياة إبان حكم الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، فلا يمكن أن نتناقض مع ما سبق أن حددناه ونحن بصدد الحديث عن رواية (الكرنك) لنجيب محفوظ . وبخاصة أن حسن محسب شاب ، أثبت وجوده فى « التفتيش » و« العطش » وغيرهما ، وأنه من أبناء الريف الذين شقوا طريقهم إلى المدينة والنور فى عهد عبد الناصر ، وأنه لم يضر ولم يعذب بشكل أو بآخر . ومع ذلك فاننا لا نملك إلا أن نشير إلى أنه تمكن من الاحتفاظ بعقدة الرواية ، والمزج بين خيوطها فى تداخل وتركيز . واستطاع أن يصور نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ فى نفوس ثلاثة من الشباب المثقف ، الذين كان موقفهم من النكسة يتسم بالتحدى والصلابة والوعى .

هناك محاولة محمد عوض عبد العال لاستخدام أسلوب تيار الوعى فى رواية (سكرمر) . وتقع أحداثها فى فترة زمنية قصيرة جداً ، لا تتجاوز احتساء « ابراهيم زنوبيا » قدح الشاى وهو جالس فى مكتب شركة الطيران العربية . ويهتم الكاتب بكل الذى يجرى فى عقله . وهو ما يشغل الرواية كلها . وأثناء ذلك يشير إشارات مختصرة إلى الواقع الموضوعى الخارجى ويستعين فى ذلك بالهامش ، الذى يستخدمه استخداماً جيداً . أما الزمن فانه يعبر عنه بمساحات منقوطة . فتكون هذه المساحات المنقوطة بمثابة زمان صامت يطول أو يقصر وفقاً للزمن النفسى الشخصية ، وتبعاً للموقف ذاته . لكن إسرافه الشديد فى هذا الاتجاه ، جعله يبدو غامضا ، ووسم شخصياته من بعد واحد . والأكثر من هذا أنها بدت غريبة وغير عادية وغامضة . وربما انعكست ضبابية الرؤية لدى الكاتب على شخصياته .

ويكتب جمال الغيطانى بأسلوب متميز ، يذكرنا بأسلوب نجيب محفوظ فى بداياته الأولى . وإن كان من الواضح أنه يستلهم قاهرة المماليك والأتراك ، ويعيش فى بطون كتب ذلك الزمان ، ليستخرج منها مواقف وأحداثاً، تفيده فى التعبير عن موقفه من القضايا الاجتماعية والوطنية المعاصرة، لكنه -بعد فترة- سوف يلاحظ أن استلهام الواقع المعاش والمحيط به فى كل لحظة ، أكثر إثراء لتجربته الفنية ، وأيسر تقبلا من الجمهور القارىء : وهو الذى ينبغى أن تتوجه إليه الأعمال الروائية. ويلزم أن يوضع فى الاعتبار بادىء ذى بدء .

ومما يدل على أن هذه المرحلة خصبة ، على عكس ما يتصور البعض ، أنها شهدت تلك الجهود والكتابات الروائية: بل إن فيها بدأت تظهر تجاريب التجريد فى التشكيل والبناء ، والاستفادة من الفنون التشكيلية والتعبيرية : وهو ما قد تمثله روايات نعيم عطيه ، ومحمد جبريل ، ورمسيس لبيب ، وضياء الشرقاوى ، ومحمد الراوى : ثم إن المرأة الكاتبة انطلقت تعبر عن موقفها من أحداث الحياة التى تجرى من حولها ، ولم تعد منكفئة على همومها الخاصة ، ومشكلات بنات جنسها . وغدت تبحث عن لغة خاصة ، مما قد تلاحظه فى روايات هدى جاد ، وزينب صادق ، وهالة الحفناوى ، ونوال السعداوى، وسعاد زهير ، مع اختلاف فى زاوية الرؤية.وطريقة التناول .

وينفرد نهاد شريف فى (قاهر الزمن) و(سكان العالم الثانى) بكتابة الرواية العلمية ، سعياً لحل مشاكل الناس على الأرض ، يتصور ذلك العالم الخيالى الذى يستند إلى تجارب العلم وبحوثه ومخترعاته الحديثة، وآخر ماوصل إليه فى طريقه المتقدم إلى الأمام . وكانت عناصر الخيال من ناحية، والتجسيم والتجسيد من ناحية ، ودقة الأسلوب مع بساطته من ناحية ثالثة، من العوامل التى ابتعدت بهذه الروايات عن الجفاف والجمود اللذين كان من الممكن أن يقع فيهما الكاتب وهو بصدد جزئيات علمية مجردة . لولا أنه تنبه إلى ذلك منذ البداية . وبالطبع ، فإن هذا اللون يحتاج إلى ثقافة علمية تخصصية إلى جانب ثقافة الكاتب الشمولية ! ! .

الفصل الثانى

الرواية العربية فى الشام

يعرض هذا الفصل لحركة الرواية العربية فى كل من لبنان وسوريا وفلسطين . وفقا للتطور التاريخى ، ولحجم النتاج الروائى ، والاتجاهات الفنية الغالبة . وعلى الرغم من تسليمنا بالوحدة الجغرافية ، فانا نرى — فيما يتصل بالرواية — بعض الفروق الواضحة فى نتاج كل منها . والذين حاولوا دراسة الرواية فى دول الشام ومن بينها الأردن (١) ، على أن الفن فيها واحد ، والمنبع واحد ، والاتجاه واحد ، وجدوا أنفسهم فى حيرة إزاء سيطرة اتجاه هنا دون هناك : ولم يهتدوا إلى تبرير موضوعى مقنع لذلك ، أو لكثرة النتاج فى سوريا وقلته فى فلسطين مثلا . أو لماذا توفرت الرواية التاريخية والتعليمية فى لبنان دون فلسطين . ولماذا لم تشهد لبنان الرواية النضالية أو رواية المقاومة ؟! وهى فى المقابل بدأت بالرواية الوجودية ، فى حين كان الاتجاه الواقعى الاشتراكى غير ممثل بالقدر الكافى فى نتاج روائيها ، عدا توفيق يوسف عواد !

وغير ذلك كثير مما قد يكشف عنه التعامل المعمق مع الأعمال الروائية المنتجة ، مع التأمل الدقيق فى مذاهب كتابها واتجاهاتهم ، بدلا من الإسراف العاطفى الذى لا يستند إلى ظواهر فنية وحقائق علمية . وتكون النتيجة أن تقتصر تلك البحوث على ذكر — أسماء الكتاب — مجردة ، دون الإشارة إلى موطنها أو دون نسبتها إلى بلد بعينه من بلدان الشام . ثم خلط الأسماء بعضها بالبعض — بطريقة غير ذكية — تحقيقا للوحدة الإندماجية المنشودة . وما هكذا تكون الوحدة الحقة ، التى يلزم توفرها فى الأعمال الأدبية . ذلك أن النظرة العادية العابرة فى مثل هذه البحوث تبين أن جل كتاب الرواية التاريخية — مثلا — من اللبنانيين . وأن الرواية التى تلتزم بالمبادئ الأساسية

---

(١) مثال ذلك مافعله « ابراهيم عبد الرحيم سعد السعافين » فى رسالته التى تقدم بها لنيل درجة الدكتوراة من كلية الآداب جامعة القاهرة — يونيو ١٩٧٨ بعنوان « تطور الرواية العربية الحديثة فى بلاد الشام ١٨٧٠ / ١٩٦٧ » .

الواقعية الاشتراكية، صدرت عن كتاب سوريين يؤمنون بالفكر الماركسي؛ وأن « رجال فى الشمس » و « سداسية الأيام الستة » و « عائد إلى حيفا » و « المجموعة ٧٧٨ » لم تكن لتصدر إلا عن كتاب فلسطينيين .

ومعروف أن لبنان سبقت إلى معرفة هذا الفن ، وإلى الإسهام فيه ؛ بينما تأخر ظهوره — قليلا — فى سوريا ، وكثيرا فى فلسطين ، نظرا للظروف التى لا نجهلها أحدنا : فى حين عاصرت — وشابهت — المحاولات الأولى التى عرفناها فى مصر : ثم مالبثت أن تأثرت بكتاب الرواية العربية فيها . كما لايخفى أن اللبنانيين المهاجرين إلى مصر ، قد شغلوا بنقل الأشكال الأدبية الغربية إليها ، عن طريق الترجمة والاقتباس . إذ كانوا مسيطرين على المجلات التى كانت تصدر (الهلال — المقتطف — الجامعة) وعلى الصحف اليومية (الأهرام — المقطم). ولا ينكر أحد أن جرجى زيدان كان له أكبر الأثر فى ظهور التيار التعليمى فى الرواية التاريخية ، التى لاتخلو من عناصر قصصية وروائية .

ومع كل هذا عرفت مصر الرواية الفنية الجيدة فى وقت مبكر . كما أشرنا إلى ذلك فى الفصل السابق . وفيها استمر إقبال الكتاب الكبار على المغامرة الروائية طويلا . ولم ينقطع هذا الإقبال فى وقت من الأوقات . أما فى لبنان ، فإن جميع مظاهر النشاط الأدبى ، كان مضطربا متقطعا فى أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها . فقد انقضى زهاء خمسة عشر عاما لم يظهر فيه أى نتاج روائى ذى قيمة . وكذلك الحال فى فترة الحرب العالمية الثانية . إذ أحدثت فجوة فى النتاج الروائى . فلم يكد يصدر أثر قيم فى فترة السنوات الست التى استغرقتها تلك الحرب . وعلى هذا يمكن القول بأن الدور الذى لعبه اللبنانيون فى مصر ، وقف عند حد الترجمة والنقل ، ليس غير . فلم يكونوا مبدعين بأى شكل من الأشكال . وإنما كانوا مترجمين .

وفى لبنان حاول بعض الكتاب الاستجابة لرغبات قسم كبير من الجمهور الذى كان يعتبر النثر المسجوع هو النموذج الفنى الأول . فكتبوا محاولات

أدبية على غرار المقامات العربية . لكنهم لم ينجحوا فى الوصول إلى القيم الفنية الخالصة ، الخاصة بفن الرواية . وهى نفس الظاهرة التى شهدتها مصر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . فى حين كان المتوقع غير ذلك . استناداً إلى أن اللبنانيين أقبلوا بنهم على النتاج الروائى الأوربى يقرأونه، ويترجمونه، ويقتبسون منه .

فقد اقتفى كل من « ناصيف اليازجى « ١٨٠٠ – ١٨٧١ »، و« أحمد فارس الشدياق « ١٨٠٥ – ١٨٨٧ » أثر مقامات الهمذانى والحريرى ؛ الأول فى كتابه (مجمع البحرين) ١٨٥٦ ، والثانى فى كتابه (الساق على الساق فيما هو الفارياق) ١٨٥٥ . تأثر اليازجى بمقامات الحريرى وقلدها تقليداً دقيقاً ، حتى جاءت مطابقة لها من جميع الوجوه : فى صورة الراوى والبطل . وفى أن البطل أديب متسول . وفى أساليب تنكره وخصوماته مع ابنته وغلامه ، وفيما يكون هناك من قاض ينظر فى الخصومات . أما الصياغة ، والشعر ، والسجع ، فإن الحريرى كان فيها أخف من اليازجى وأرق . فضلا عن أنه لم يكن صادقا فى حديثه المطول عن القاهرة ، والإسكندرية ، ودمياط ، واليمن ، والكوفة . فمن الثابت أنه لم يغادر لبنان (١) ؛

إلا أن « أحمد فارس الشدياق » كان أكثر تطورا من اليازجى . فقد عالج فى مقاماته الأربعة ، قضايا الزواج والعزوبية فى إطار بيوغرافى ، يصف فيه مراحل حياة شخص اسمه « الفارياق » – وهو موجز لأسمه هو – منتقداً المجتمع الشرقى انتقاداً لاذعا . ورغم احتفال مقاماته ببعض عناصر السرد ، والحوار ، والوصف ، فإنه لم يجرؤ على أن يعصى فيها قواعد المقامات . حيث يتوسل بالسجع ويعمد إلى الكلمات الغريبة والشاذة ؛ ولم يكن فى الحقيقة يتعمد كتابة رواية وفقا للمواصفات المعروفة . وهذا يدل

---

(١) « محاضرات عن القصة فى لبنان » – د. سهيل ادويس – معهد الدراسات العربية ١٩٥٧ – ص ٤ .

دلالة واضحة على أن التراث القصصي العربي كما عرفته المقامة وغيرها من النتاج القريب من الفن القصصي ، لم يكن سندا للبنانيين الذين بدأوا يكتبون الرواية بمفهومها الحديث : بمعنى أن الرواية العربية الحديثة في لبنان — كما كانت في مصر — لايمكن اعتبارها امتدادا للتراث القصصي العربي القديم.

ويؤكد الدكتور سهيل ادريس ذلك صراحة قائلا : (ليس هناك ريب في أن القصة العربية الحديثة نتاج جديد لاتربطه بأدبنا القديم وشائج ، فهي وليدة تأثر موصول بالقصة الغربية في مختلف أشكالها . وهذه حقيقة أولية ينبغي أن نوليها الاهتمام الكافي) (١) ويتكرر هذا التأكيد كثيرا ، في رفضه أن يكون النتاج الروائي الجديد في لبنان ذا صلة بالتراث العربي (بل هو يقينا إنتاج جديد منقطع الأسباب بماضي الإنتاج العربي ، إذ بدأ تقليدا للرواية الأجنبية كما عرفها كتاب ذلك العهد . سواء بالترجمة أو بالمطالعة المباشرة).

ولو أننا بحثنا عن مدى توفر الخصائص الفنية والموضوعية ، فيما كتبه اللبنانيون حتى أواخر العقد الأول من القرن العشرين لما ظفرنا برواية واحدة مكتملة . فقد اضطرب النتاج وتعثر . وتذبذب الكتاب بين الهدف التعليمي أو الأخلاقي وبين تسلية القارئ وإمتاعه . وراحوا يضربون في كل لون : مرة يكتبون في التاريخ . وأخرى في الدسائس والمغامرات ، وثالثة في تحرير المرأة المسلمة من سطوة الرجل . ورابعة في العاطفة والحب ، وما يحاك حولهما . وقد كان الكتاب في الأغلب الأعم من الطبقة البورجوازية . أرادوا التعبير عن أحاسيسهم الفردية ، ورؤاهم الخاصة « وهم في سعيهم نحو تقليد البورجوازية الغربية أستعاروا كثيرا من أفكارها وآمالها . وإن لم يوفقوا في تقليد الشكل الفني تقليدا محكما . ولم تصدر كتاباتهم الروائية من منطلق محدد ، وموقف واضح من الواقع اللبناني والعلاقات الاجتماعية والمادية فيه . وقد كان لغيبة الرؤية ، وضبابية الموقف ، أثر في نتاجهم الموزع ، والمفكك فنيا .

---

(١) المصدر نفسه ص ٩٣ .

ينطبق هذا الحكم على نتاج كل من « سليم البستانى » ١٨٤٨ — ١٨٨٤ صاحب (زنوبيا) ١٨٧١ ، و (بدور) ١٨٧٢ ، و (الهيام فى فتوح الشام) ١٨٧٤ ، و (الهيام فى جنان الشام) ١٨٧٠ و (أسماء) ١٨٧٣ و (بنت العصر) ١٨٧٥ ، و (فاتنة) ١٨٧٧ . فهى تتراوح بين التاريخ والحب . وما كتبه « جميل نخلة المدور » ١٨٦٢ -١٩٠٧ فى (حضارة الإسلام فى دار السلام) ١٨٨٨ . وما كتبه « فرح أنطون » ١٨٧٤ — ١٩٢٢ فى (أورشليم الجديدة) ١٩٠٤ ، و (الدين والعلم والمال) ١٩٠٣ ، و (الوحش الوحش الوحش أو سياحة فى أرز لبنان) ١٩٠٣ ، وما كتبه « نقولا حداد » ١٨٧٢ — ١٩٥٣ صاحب (كله نصيب) ١٩٠٣ ، و (حواة الجديدة أو ايفون موفار) ١٩٠٦ ، و (آدم الجديد) ١٩١٤ ، وما كتبه الدكتور يعقوب صروف « ١٨٥٢ — ١٩٢٧ فى (فتاة مصر) ١٩٠٥ ، و (فتاة الفيوم) ١٩٠٨ ، و (أمير لبنان) ١٩٠٧ .

وقارئ هذه الروايات لايجد فروقا واضحة فيما بينها . فهى تتشابه فى كل شئ اللهم إلا اختلاف اسم المؤلف . وتشترك جميعا فى كونها تفتقد الوحدة الفنية . ووحدة الموضوع . فليس ثمة تماسك فى أى منها . والكاتب يخرج من موضوع إلى موضوع . ومن فكرة إلى فكرة . ومن مرقف إلى آخر لاعلاقة له بالسابق . وكلها لاتوحى بفهم لأهمية عنصر المكان أو الزمان. ولا بوعى للفارق بين السرد والوصف وبين الحوار . والأوصاف تستمد غالبا من القراءة ، وتنقل بالنص من الكتب . ولايكلف الكاتب نفسه مشقة المعايشة ولا حتى التخيل والابتكار .

ومن ثم فإن هذه الروايات لاتضيف إلى القارئ جديدا . قد تسليه ، وقد تساعده على ازجاء وقت الفراغ . لكنها فى نفس الوقت ، تعمل على تشتيت ذهنه . وتوزع فكره . وإثارة انفعالاته . وذلك بكثرة العقد ، والمفاجآت والألاعيب والحيل . وبفرض كثير من الحكم والمواعظ والخطب الرنانة . وأحيانا تفسد ذوق القارئ بما قد تستخدم من لغة غير مستقيمة ، أو تشبيهات وصور واستعارات غير فنية ، وربما يمجها الذوق السليم والوجدان السوى .

ولانتوقع – والحالة هذه – أن تكون مثل هذه الأعمال تصويراً للمجتمع .
إن صورة المجتمع غائبة عن ذهن كتابها . فلم يكن المجتمع فى الاعتبار ، لاهدفا ولاموضوعا .

ومع أن هذه الروايات ليست غير محاولات على الطريق ، فانا لانظفر فى أى منها بما يكشف عن عناصر جيدة قد تنمو وتتطور فى روايات قادمة لنفس الكتاب . إذ يبدو أن أفقهم المحدود، ورؤيتهم الغائمة عوامل قدوقفت بهم عند هذا الحد الضيق . إننا لم نظفر بمحاولة تشبه محاولة « البوقرقاصى » أو « صالح حمدى حماد » اللتين رأيناهما فى مصر . وكلها فى إطار المغامرة الفردية أو المحاولات الأولى تحتسب .

وكأن هذه الفترة لم تفرز غير « جرجى زيدان » ١٨٦١ – ١٩١٤ الذى تخصص فى كتابة الرواية التاريخية . فمنذ بلغ الثلاثين من عمره حتى وفاته، وهو يهدى إلى قرائه كل عام رواية . حتى بلغت رواياته التاريخية اثنتين وعشرين . أشهرها « المملوك الشريد » « أرمانوسة . المصرية »، « فتاة غسان»، « عذراء قريش » ، « الحجاج بن يوسف » « فتح الاندلس » ، « شارل وعبدالرحمن »، « العباسة أخت الرشيد »، « عبدالرحمن الناصر » .

دارت معظم رواياته حول التاريخ العربى فى العصر الإسلامى ، وفتوح الأمويين والعباسيين ، حتى عصر صلاح الدين الأيوبى وشجرة الدر ، كما دار بعضها حول الأركان التى قامت عليها مصر الحديثة (الانقلاب العثمانى) ١٩١٢ . ولاتكتفى رواياته بالجانب التاريخى ، وإنما لابد وأن تتضمن قصة حب ، ومواقف غرام وعشق . وهو مولع بها إلى حد أنه يرجع نكبة البرامكة فى روايته (العباسة أخت الرشيد) إلى قصة غرامية . والتاريخ يذكر أن أسبابا سياسية كانت وراء نكبة البرامكة . وفى رواياته الأخرى يلتزم بالتاريخ التزاما حرفيا ، لدرجة أنه يستشهد بالنصوص التاريخية ذاتها ويوردها فى الهوامش كما لو كان بصدد إعداد بحث تاريخى . وتكثر

الجزئيات والتفصيلات التاريخية كثرة مسرفة . وهو عيب ظاهر . يضاف إلى هذا أنه يصور شخوصه كما صورهم المؤرخون القدامى .

ولو أنه أعمل فكره وأمعن النظر طويلا فى المادة التاريخية المتوفرة لديه ، ثم تناولها بحس الفنان ، وبروح الناقد، ومن زاوية صاحب الرأى ، الذى يريد أن يقول من ورائها شيئا ، لاستطاع أن يبلغ مرتبة الكتاب العالميين الذين سبقوه إلى ارتياد هذا الطريق ، مثل « وولتر سكوت » . فهو لم يحسن انتخاب الأحداث التى تصلح لأن تكون المادة الخام لعمله . ولم يختر الزاوية المؤثرة التى ينظر من خلالها إلى قارئه . ولم يتعمق شخوصه ويحاول استبطان أبعادهم الداخلية ، وتحريكهم تحريكا إنسانيا واقعيا . واختفظلت ذات جرس ورنين ، فى كل سطر ، وفى كل رواية . لاتتلون ، ولاتتشكل ، بتلون وتشكل المواقف والشخوص والأحداث والأفكار . لقد أراد جرجى زيدان أن يكون معلما للتاريخ القديم ، بمثل ماكان معلما لتاريخ آداب اللغة العربية .

ولم يتوقف تيار جرجى زيدان ، وإنما امتد فى كثير ممن كتبوا روايات تاريخية بعده . والحق أن أحدا منهم لم يستطع الانفلات من أسره ، ولا من تأثير الروايات التاريخية الغربية . ومن ثم فانه لم تظهر الرواية الفنية التى نطمح إليها ، حتى وإن دار موضوعها حول شخصية تاريخية ، أو حادثة مستمدة من تاريخنا القديم والوسيط ، أو مرحلة من المراحل التى مر بها التاريخ العربى . ووسط عدد كبير من الروايات التى كتبها « الخورى توما أيوب » (الكفارة) ، و« ميشال جاموس » (أنيسة) ، وفؤاد أفرام البستانى (على عهد الأمير) ١٩٢٧ ، (لماذا) ١٩٣٠ وغيرهما ، تقف رواية « مارون عبود » (الأمير الأحمر) متميزة من حيث توفر مقومات فن الرواية فيها إلى حد كبير . وهى فى ذلك أيضا تفوق ماكتبه فى فترة متأخرة نسبيا ، كل من كرم ملحم كرم فى (عفراء) ، (قهقهة الجزار) ، وموريس كامل فى (أسطورة الجبل) ١٩٤٦ . وعبدالله حشيمة فى (جبل الآلهة) .

وفى تصورى أن الرواية العربية فى لبنان لم تعرف الاتجاهات أو المدارس الفنية التى ينتظم فيها عدد لابأس به من الكتاب ، أو يلتفون حول مبادئ واضحة ، وتعاليم صريحة . فبعد جرجى زيدان — الذى التزم بالقيم التاريخية وبخط روائى واحد — لوحظ أن المسألة وقف على الاجتهادات الخاصة ، والروايات المنفردة . ففى ١٩١٢ يطلع علينا « جبران خليل جبران » برواية رومانسية (الأجنحة المتكسرة) ، وبعده بأكثر من ثلاثين عاما يصدر « ميخائيل نعيمة » رواية رومانسية فاشلة بعنوان (لقاء) ١٩٤٦ وفى ١٩٣٩ ينشر « توفيق يوسف عواد » رواية وحيدة الاتجاه نحو الواقعية الاشتراكية هى (الرغيف) وفى ١٩٦١ يأخذ « حليم بركات » فى نشر روايته الواقعية النقدية (ستة أيام).

ويمكن لنا القول بأن الدكتور سهيل ادريس وحده ؛ قد استطاع منذ بدأ يصدر مجلته « الآداب » ١٩٥٣ ، ثم ينشئ دار الآداب للطباعة والنشر ، أن يهيئ للوجودية وأن يساعد على جعلها تيارا يهيمن على المقالات التى تنشر فى المجلة . ويسيطر على الكتب التى تقبل الدار ترجمتها . ويفرض على القصص القصيرة التى تحظى بالنشر عنده فى المجلة أو فى الدار . إنها حاجة فردية أيضا وليست اجتماعية أو جماعية . وهى رغبته الخاصة ، التى لم تكن تفرضها حتمية فكرية أو مذهبية عامة ، نتيجة ظروف وعوامل داخلية فى لبنان . لذا فإنها لم تكن تمثل إلا ذاتها . وإلا تلك القلة القليلة التى قلدته وسارت على طريقته مثل ليلى بعلبكى وليلى عسيران فى روايتين لكل منهما .

وسوف نتعرف إلى كل مغامرة من تلك المغامرات الفردية على حده ؛ وسوف نكتشف أن كلا منها لم يكن وثيق الصلة بتيار أدبى سائد أو بمذهب فنى روائى منتشر . وأن كلا منها لم تتجاوز حدودها الذاتية الخاصة جدا . أى أن تأثيرها كان ذاتيا . فلم تمتد إلى أعمال أخرى أصدرها كتاب آخرون . وأن كلا منها — بالتالى — لم تخرج إلى العالم العربى المحيط ليؤثر بشكل ما . حتى رواية (الرغيف) التى تعتبر سباقة إلى الاتجاه الواقعى الاشتراكى ،

لم يثبت بعد أن أحدا من كتاب الرواية الواقعيين الاشتراكيين، قد تأثر بها .

أما عن « جبران خليل جبران » فإنه كتب رواية (الأجنحة المتكسرة) فى نيويورك بعد أن هاجر إليها . وقد ظهرت فى فترة معاصرة لرواية (زينب) لمحمد حسين هيكل . وهى تمثل آخر الشوط الذى مر به فنه الروائى . إذ أنها آخر ما كتب من روايات بالعربية وبالإنجليزية على السواء . وفيها يقدم حادثة عاشها هو بنفسه ، فى ثوب رومانسى شفاف ، غير مكتمل من الناحية الفنية . ويقال إنه استلهمها من قصة حبه لتلك المرأة اللبنانية الشابة التى التقى بها عند عودته من أمريكا إلى لبنان . لكن مطران المدينة حرمه منها ، حين أرادها أن تكون زوجة لإبن أخيه ، لأنها كانت غنية موسرة . وتستمر علاقة البطل – الراوى – المؤلف ، بتلك المرأة رغم زواجها ، إلى أن خشيا الفضيحة فافترقا . وظلت المرأة فى كنف زوجها خمس سنوات حتى وضعت طفلا فماتت معه .

وتبدو أحداث الرواية مضغوطة . فهناك أمور تحتاج إلى تفسير ، وثغرات فى حيوات الشخوص غامضة ، لم تستكشف أبعادها . وهم سلبيون مطحيون ، لم يتعمقهم الكاتب ويسبر أغوارهم . والحزن هو السمة الغالبة عليهم ، والمواقف المأساوية الفاجعة هى التى تشغل أكبر مساحة فى النص ، وجبران خليل جبران ، لا يترك فرصة تتاح دون أن ينتهزها . فهو يتدخل فى سياق الحدث ، وفى الحكم على الأشخاص ، وفى التعبير عن آلامه الخاصة ، وموقفه من رجال الدين الذين يستغلون صفتهم وسلطتهم لتحقيق أغراضهم الشخصيه والحيلولة دون رغبات الناس العاديين . وقد استعرض فى الرواية قدرته اللغوية وبلاغته وشاعريته . لكنه فى المقابل ، ضحى بأصول الفن ، فابتعد عمله عن أن يكون رواية فنية جيدة . ولم يرق إلى مستوى (زينب) .

ولعل هذا هو السر فى أن روايته لم يكن لها نفس التأثير الذى كان لكتاباته الأخرى . ثم هو نفسه السبب فى أن (زينب) أثرت فى مصر ، وخارجها :

إن جبران خليل جبران لم يستطع أن يبدع نثرا روائياً كبيرا . وكانت هذه الرواية هي أول محاولة وآخر مغامرة .

ويفشل « ميخائيل نعيمة » في روايته (لقاء) ١٩٤٦ : وهي الأخرى ليست غير مغامرة فردية منه ، أقدم عليها رغم تفوقه إلى حد كبير في كتابة القصة القصيرة . لكن روايته هذه ولدت في غير زمانها وفي غير ظروفها ، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وبعد سيادة الاتجاه الواقعي عالمياً وعربيا ، ويجئ ميخائيل نعيمة ليناقش أشياء لاعلاقة لها بالواقع . في محاولة منه لإثبات أن قمة الحياة لا يمكن أن تبلغ إلا حين تتطهر الروح من شهوات اللحم والدم . وأن هذه المهمة ينبغي أن يشارك في تحقيقها كل من الرجل والمرأة . وأن حياة واحدة ليس باستطاعتها إدراك هذا الصفاء الروحي النادر ، الذي يستلزم أجيالا وأجيالا . ولم يوفق الكاتب في روايته فكرياً وفنيا وفي إقناعنا بما يريد أن يقول :

ويطلع « توفيق يوسف عواد » على القراء بروايته المتميزة — بمقياس زمانها — الرغيف ١٩٣٩(١) . التي تدور أحداثها في لبنان إبان الحرب العالمية الأولى . وهي رواية ذات بعدين أساسيين : بعد وطني قومي سياسي ، وبعد اجتماعي اقتصادي : ففيها نجد المؤلف يصور بطولة قافلة من الشباب الأحرار الذين نذروا حياتهم لإيقاظ الروح العربية القومية ، والمطالبة بحق العرب في الحياة الحرة الكريمة . كما نجده يرسم صوراً لبؤس الحياة في الأحياء الشعبية من خلال ، أسرة (أبو سعيد) وعلاقاتها بغيرها من الأسر الفقيرة ، ثم علاقتهم بالإقطاعيين أمثال (إبراهيم بك فاخر) . أولئك الذين يتحكمون في ممتلكات الفلاحين ومقدراتهم وعملهم . وهؤلاء يمثلون عدواً شرساً لا يقل عدوانية عن الأتراك الذين يسلبون الناس حريتهم .

وكأن الكاتب أراد التأكيد على فكرة أن الصراع بين العرب وبين

---

(١) صدرت عن دار المكشوف — بيروت .

العثمانيين ، لم يكن صراعا دينيا ، وإنما كان صراعا بين القومية العربية المتفتحة وبين أعدائها المتسلطين المستبدين : داخليا وخارجا . ومن هنا جاء الارتباط الدائم في الرواية بين الخبز والحرية . فالرغيف عند أسرة « أبو سعيد » وأمثالها عزيز المنال ، يقابل منهم بالزغاريد ، ورغبتهم جميعا في التحرر والوحدة لاتقل عن رغبتهم في « الرغيف ». وما أكثر ما تلح الرواية على عرض صور مؤلمة حادة للفقر الذى أكتوى به الفقراء الجائعون مع وجود تلك القلة القليلة التي تستمتع بكل شئ دون أن تؤدى عملا نافعا ، ومن غير جهد على الإطلاق .

ورغيف الخبز يلعب دورا كبيرا في الرواية ، كما لو كان بطلا رئيسيا فيها . وإلى جانبه كان مطلب الحرية التي يستعذب الناس الموت من أجلها . وهما مطلبان عزيزان . كان الكاتب واعيا — آنذاك — في التنبه إليهما ، وفي جعلهما الفكرة المحورية التي تدور حولها روايته ، وقد جعلنا نعيش أثر الحرب في مجتمع قرية « ساقية المسك » ، إبان يقظة الشعور القومى في مختلف البلدان العربية . وقد قسم روايته أقساما خمسة هي : التربة ، البذار ، الغيث ، السنابك ، الحصاد . وهذه الأقسام الخمسة التي تتابع حبة القمح في مسيرتها تصور فترة عصيبة خصبة من تاريخنا العربى القومى الحديث .

وإذا كانت (الرغيف) قد تميزت بتفردها عندما صدرت لأول مرة ، فإن (طواحين بيروت) التي صدرت ١٩٧٢ (١) لم تكن كذلك . وإن كنا نلاحظ أن الكاتب يدور في الحلقتين اللتين دارت فيهما روايته السابقة . الجانب السياسى والاجتماعى في لبنان ١٩٦٨ . فأحداث الرواية تجرى في عام ١٩٦٨ حيث تظاهر طلاب لبنان ، حين كانت الطائرات الإسرائيلية تخترق الأجواء يوميا ، والحكومة عاجزة مشلولة ، والنواب غارقون في فسادهم وخصوماتهم الشخصية . إذ أن معظم الأحداث والشخوص تنطلق من —

---

(١) صدرت عن دار الآداب — بيروت .

وتعود إلى — بيت الدعارة الذى تقيمه السيدة « روزخورى » . ومن هذا البيت يفوح الجنس ، وتتعرى الفوارق الطبقية .

وكما نلتقى بالسيدة « خورى » ممثلة الفساد الأخلاقى وبرمزى رعد ممثل الفساد الفكرى ، وأكرم الجردى ممثل الفساد السياسى ، وهانى الراعى ، وتميمة منصور ، وجابر نصور ، وحسين القموعى ، نلتقى بالفقر المدقع الذى يعيشه الجنوب والشمال ، حيث اللا أمن واللاضمان ، والبؤس الاجتماعى ، والجوع ، وانعدام الرغيف . والغريب أن معظم المسحوقين والمطحونين والذين لايجدون فرصا للتعليم ، هم من المسلمين . لعل الكاتب أراد تقديم صورة للصراع الدائر فى لبنان ، والعلاقات المعقدة التى تحكم الطوائف والجماعات والأحزاب . ويشكل العمل الفدائى فى الرواية محورا هاما من محاورها : إذ ينعكس أضواءه القوية الباهرة على ثورة الطلاب ، وعلى المستويين الاجتماعى والاقتصادى .

وتفوح رائحة الطائفية فى الرواية ، حيث يكشف الكاتب عن أبعادها التاريخية ، أيام الاستعمار التركى والفرنسى : ويلاحظ أثرها فى العلاقة بين « تميمة » المسلمة الشيعية ، وبين « هانى الراعى » المسيحى المارونى ، وفى العلاقة بين « مارى » وبين « أكرم الجردى » . وكذلك عند تعيين المعلم « حسين المبيض » المسلم فى قرية « دير المطل » المسيحية .

والجنس فى الرواية يبدو مشكلة اجتماعية وليس مشكلة فردية : تواجهه « تميمة » ابنة الجنوب ، بعد انتقالها إلى بيروت المدينة الصاخبة . انها تطلب التحرر ، فتصطدم بالواقع العبودى المطلق الذى يفرضه سوق بيروت . وحين يبلغ الحصار المكانى بها حدا لافكاك منه ، تلتحق بالعمل الفدائى . وكأن الالتحاق بالفدائيين عمل من لامكان لهم فى الحياة أو فى المجتمع .

وتنقسم هذه الرواية إلى أربع حلقات . تأتى كل حلقة منها تحت جملة بارزة لكتاب معروفة اتجاهاتهم الفكرية والسياسية مثل : القصيمى ، ورينيه

حبشي ، وأنسي الحاج ،ونزار قباني. ويقتطف الكاتب نصوصا من الصحف أو من الندوات وكأنه يبغي التأريخ لتلك الفترت تأريخا مدعما بالوثائق . واستعان في بعض الأحيان بالتكنيك السينمائي . وبالمونولوج الداخلى الحافل بالحرارة والعاطفية . كما تميزت لغته بالشاعرية . لكنه يقدم الشخوص من خلال نظرة محصورة في إطار فكر النخبة . ومن بعد واحد، فتظل الشخصية تلهث وراء مطالبها الصغيرة . حتى سيطرت النماذج البورجوازية والرغبات الخاصة بها على الرواية .

ويبقى حقا أن هذه الرواية تنبأت بما جرى بعدئذ في لبنان من حرب واقتتال ومحاولة التقسيم الجغرافى بعد التوزع النفسي والفكرى . وتصل في درجة توقعها إلى حد ذكر بعض التفاصيل .

وعلى هذا النحو كانت رواية (ستة أيام) ١٩٦١ للكاتب « حليم بركات »(١) نذيرا غريبا بهزيمة يونيو ١٩٦٧ . والأعجب أنها صورت الأحداث تصويرا يذكر بأحداث يونيو . فقد استبق العدو الموعد الذى ضربه لإنذاره بيوم واحد ، فغدر بالبلدة ، ونسف بيوتها ، وقتل أهلها ، وأشعل فيها النار . ولعل الكاتب استوحى في هذا غدر أبناء يعقوب بمدينة شكيم « نابلس » بعد أن وافق أهل المدينة على ما اشترطه عليهم يعقوب من من اختتان الذكور ، ووافقوا على أن يبيحوا لهم أرضهم ويقاسموهم خيرها ، فأغار أبناء يعقوب عليهم في الليل وقتلوا كل ذكر . أما جليات (جالوت) فقد حارب مع الفلسطينيين ضد القبائل العبرانية الغازية التى اتحدت تحت زعامة النبي داود سنة ألف قبل الميلاد ، بعد أن كان «يشوع بن نون » - خليفة موسى - تخطى بها نهر الأردن حوالى سنة ١٢٥٠ ق.م، في رجوعهم من مصر. وكانت هذه القبائل قد خرجت مع إبراهيم من أرض أور (العراق) حوالى ١٨٥٠ ق . م .

---

(١) صدرت عن دار مجلة « شعر » .

وقرية حليم بركات هى « دير البحر » . والحدث هو انذار اليهود بأن تستسلم أو تمسح عن وجه الأرض ، على أن يتم ذلك خلال أسبوع واحد. فالمكان محدد . والزمان محدد. والحدث يتجسد فى شخصية «سهيل » الذى هو أحد أبناء القرية وأكثرهم قلقا وتأزما. والظروف التى عاشتها « دير البحر » تشبه إلى حد كبير ظروف المجتمع العربى قبيل يونيو ١٩٦٧ . و « سهيل » رمز المثقف البورجوازى الصغير ، الذى ظل هامشيا ، رغم أن بلاده كانت مهددة بالغزو الخارجى . وعندما تدمر « دير البحر » ويموت كل الأصدقاء ، يظل « سهيل » حيا . ويقع فى أيدى العدو . عندئذ يدرك أن حرية بلاده هى حريته شخصيا . لذلك فإنه يتحمل العذاب ، ويرفض ما يمكن أن يدنسها .

والكاتب يبرز التناقضات التى كانت قائمة فى المجتمع العربى : حيث الجهل وانعدام التفكير العلمى والتخطيط السليم وحيث الفقر ، وفى ظل عدم توفر العدالة الاجتماعية ، وحيث الجمهرة العابثة التى لا تهتم بشئ . ويرى على لسان « سهيل » أن هذه التناقضات سوف تؤدى حتما إلى الهزيمة . لكنه يظل على انتمائه إلى دير البحر التى نبت من ترابها . وهو النهاية يحمل رؤية متفائلة ، بقدرة الأمة على الثورة : لأنها تحمل داخلها مخاض الولادة : فأبناؤها يسقون أرضها بالدم من غيوم الرفض والنضال . وهذا مايؤكده « سهيل » للضابط العدو . فالأمل كامن فى أعماقه ، رغم الدمار والضغوط والعذاب .

وصدور هذه الرواية فى تلك الظروف ، أثبت فى الحقيقة ، أن كاتبها ينبئ عن مستقبل فنى جيد . فقد جاءت متماسكة فنيا : حيث تمكن مؤلفها من شد جميع الخيوط نحو نقطة واحدة. ووصل شخصياتها بحدث رئيسى ، وبشخصية قلقة مأزومة . بحيث يستطيع التعبير عن التناقض ، والتمزق الداخلى ، والتوتر بين الخارج والداخل . ومن ثم فإن التفصيلات لا وجود لها . والأوصاف السطحية الخارجية معدومة . وليس هناك ذلك الاتساع الزمانى

والمكانى اللذان يشتتان القارئ ، ويقضيان على وحدة العمل ، وقدرته على التأثير . وقد توسل الكاتب بوسائل المونولوج ، والمذكرات ، والأحلام ، والاسترجاع . وكانت اللغة جد معبرة عن الموقف النفسى والفكرى للشخصيات ، وبخاصة شخصية « سهيل » .

ثم تتطور رؤية الكاتب فى روايته الثانية (عودة الطائر إلى البحر)] ١٩٦٩ ، التى تتناول واقع مابعد يونيو ١٩٦٧ .

والأمل الذى كان عاما عند « سهيل » أصبح محددا لدى « رمزى صفدى » ، الذى يصرح بأن الفدائيين هم بارقة الأمل الوحيدة التى تعيد العربى إلى كرامته وإيمانه بالمستقبل . و « رمزى صفدى » يتأمل الأسباب التى أدت إلى الهزيمة ، ويرى أنها تكمن فى السلبيات التى من شأنها أن تشل كل حركة ، وتعوق كل تقدم . وهو يرفض كل ماهو قائم (لاموسسات . لاتواصل . لاتنظيم . لاأحد يعرف دوره . الدولة لاتريد أن يكون لك دور) . (١) إن الدولة لاتستفيد منه كأستاذ جامعى . لذا فإنه يبحث لنفسه عن خلاص فردى يرضى أناه الخاصة .

إنه مثل الألوف حوله لايعرف ماذا يفعل . وحين يعجز عن تقديم خبراته وثقافته ، تتوتر خلاياه ، فيحاول تهدئة أعصابه بممارسة الجنس مع « باميلا » ، فى الوقت الذى تكون فيه جماهير الضفة الغربية لنهر الأردن غاضبة ثائرة . وينتقل مع طلابه وصديقته إلى الأردن ، ليرى مآسى الحرب وليتعلم دروسا فى المواجهة والصمود ، فى محاولة منه للتعرف إلى هذا العالم الذى ينتقده .

وتتألف الرواية شكلا ، من ثلاثة أقسام : يبدأ القسم الأول بالحادى عشر من يونيو ٦٧ ، وينتهى بالعشرين منه : ثم يبدأ القسم الثانى بالخامس

---

(١) انظر ص ١١١ ومابعدها . وقد صدرت هذه الرواية عن دار النهار — بيروت .

من يونيو ، وينتهى بالعاشر منه . ونعود فى القسم الثالث إلى نقطة البداية ، حيث يبدأ كذلك بالحادى عشر من يونيو وينتهى بالعشرين منه . ويشكل القسم الثانى محور الرواية ، ومن ثم فإن الكاتب يقسمه إلى ستة ايام هى أيام الحرب .

ويبدو الكاتب متأثرا بالكوميديا الإلهية لدانتى . حين يصور عالم « رمزى صفدى » الذى تتداخل فيه الرؤى ، بل إنه يطلق على القسم الأول اسم « العتبة » . والعتبة هى الحد الذى يفصل « المطهر » عن الفردوس عند دانتى . ولكى يصل الإنسان إلى هـذا الفردوس ، لابد له من أن يمر بالمطهر حيث يحترق ويتألم . وعند حليم بركات ، يكون المتألم هو الإنسان العربى الفلسطينى ، الذى اكتوى بالنابالم ، وأحرقته القنابل ، وفقد أهله ودياره وأبناءه وكل ما يملك . وهنا يصور الكاتب النازحين إلى الأردن الذين امتلأت بهم المستشفيات والمدارس .

وفى القسم الثانى تتضح ثقافة الكاتب الأدبية والفنية . حيث يستعير أسطورة الهولندى الطائر فى الأوبرا المعروفة لفاجنر . والأسطورة تدور حول سفينة مسحورة ، لا يمكنها الوصول إلى ميناء ، وهى لاتزال تبحر منذ الأزل . كان الهولندى الطائر قد أقسم أنه سيدور حول جبل تحيط به العواصف العاتية ، وإن اضطر إلى الإبحار حتى يوم القيامة . وعندما سمعت الآلهة قسمه ، غضبت ، وحكمت عليه أن يظل منفيا فى البحر إلى الأبد . ولن تحل عنه هـذه اللعنة ، إلا إذا وجد امرأة تخلص له حتى الموت ، وسمحت له الآلهة أن يعود إلى البركل سبع سنوات ليبحث عن امرأة كهذه .

وهنا يبدو الرمز واضحا . ففلسطين لن تتحرر إلا إذا وجدت من يخلص لها حتى الموت . وهو يعتبر العمل الفدائى وسيلة الخلاص والتحرير الوحيدة ! كما يوظف الكاتب حكاية شعبية محلية هى حكاية (الضبع والعروس)

والفلسطيني يحمل بندقيته ليسترجع عروسه ، ويهاجم ويهيم على وجهه ، لأنه لابد له من إنقاذ عروسه . إنها عروسة شرعا وحبا . كذلك نراه يستفيد من ثقافته الدينية حيث يربط بين أساليب اليهود في القديم وأساليب الصهيونية في الحديث ، ليؤكد أن التاريخ يعيد نفسه ، وأنهم لم يحملوا للشعوب التي عاشت بجوارهم إلا الغدر والدمار .

والسمة الغالبة على رؤية الكاتب في روايته الأولى نجدها تلازمه في هذه الرواية . فهو متفائل بالغد : وبالقدرة على تجاوز أسباب الهزيمة . وبالانتصار . كما أن « رمزي صفدي » البطل : يبدو راغبا في أن يتغير وفي أن تكون له جذور ، وأن يكون له ظل . وإن حاصره تكوينه الذاتي : ووضعه وماضيه ، فبدا كل ذلك مخنوقا في قلعة الأحلام والأماني العذاب ، لابتعاده عن حركة الواقع ، ولانغلاقه بعيداً عن الجماهير ، ولقعوده أسير رغبات طبقته التي ترى أن الكبت والحرمان الجنسي في حياة العرب ، هما أسباب الهزيمة . يظهر أن هذه الطبقة سوف تنتظر دائماً من يأتي ليخبرها (أن عربية ولدت بنتاً في الليل . وأن جارة لها ولدت أيضاً بنتا . وأن عائلة تعيش في طولكرم رزقت صبياً . في الطريق يرون تجمعاً أمام أحد المخيمات . يسألون ما يجرى ؟ يشرح أحدهم أن العائلة النازلة في تلك الخيمة استلمت خبراً أن ابنهم قتل بعد ما زرع لغماً في مستعمرة إسرائيلية) .

وعلى هذا النحو كانت رؤية حليم بركات متميزة ، لا تمثل تياراً ، ولا تشكل مدرسة . ولكنها جاءت تعبيراً عن موقعه هو لا ككاتب مثقف ، وكواحد من مسيحي لبنان ، ومن المنتمين إلى حركة القوميين السوريين الذين يؤمنون بالقومية السورية على أساس وحدة الروابط الجغرافية وتميزها ، وإن لم يسخر روايتيه في خدمة مبادئه السياسية التي يؤمن بها . غير أنه ، كما قلنا ، اجتهد ككاتب فرد ، في أن تكون له كتاباته الروائية التي تحمل جديداً في الشكل وفي المضمون . فكانت مغامرته الروائية فردية ، لم تلحق بمثاله ، ولم تتبع بتيار ، مثله في ذلك مثل جبران ، وتوفيق يوسف عواد .

ويلعب الدكتور « سهيل إدريس » دوراً آخر . فهو كاتب مثقف له موقف من الفكر والثقافة : حصل على الدكتوراه من السوربون بباريس ، كانت له تجربته الشخصية فى أول لقاء له مع الحضارة الغربية هناك . وقد امتدت هذه التجربة لتشمل الأدب والفن والجنس والعلاقات الاجتماعية والعلمية ثم ما لبثت أن أثمرت اعتقاداً راسخاً فى الوجودية كمذهب ، وفى القومية العربية كهدف عربى عام . مع تمثل واضح للحضارة الغربية فى السلوك والبناء والتطور . وانعكس هذا كله على رواياته التى أصدرها بدءاً بـ (الحى اللاتينى) ١٩٥٣ و (الخندق الغميق) ١٩٥٨ ، ثم (أصابعنا التى تحترق) ١٩٦٣ .

وقد فتح صفحات مجلته (الآداب) لكل الفكر والآراء التى يؤمن بها ، وبخاصة دعوته إلى الوجودية . وأقبل على نشر الجديد فى القصة والرواية ، وساعد على ترجمة كل ما يتعلق بالوجودية . ثم بالحوار والجدل الذى شهدته المجلة ، أتاح الفرصة لتيار الوجودية أن يسرى فى روايات عدد من الكتاب ، يضاف إلى هذا أنه أسهم فى التعريف بفن القصة والرواية فى لبنان ، عن طريق محاضراته . ومقالاته المتنوعة التى كان يتابع فيها الروايات الجديدة .

ويهيمن الفكر الوجودى على روايات الدكتور سهيل إدريس هيمنة سافرة . ونراه يخضع الأحداث والشخوص والمواقف لإمرة هذا الاتجاه . فهو يسم روايته الأولى التى تدور أحداثها فى الحى اللاتينى بباريس . ويجسد تجربته الشخصية جداً فى هذه الرواية ، كشاب شرقى يسافر إلى باريس . لا اسم له . بل هو مجرد ضمير . ضمير المتكلم مرة ، والمخاطب أخرى ، والغائب فى معظم الأحيان . وكل ضمير من هذه الضمائر يتعامل مع واحدة ممن التقى بهن البطل — الكاتب . ليليان ، مارجريت ، ناهدة ، وهن من صادفهن فى مرحلة مراهقته . حتى تأتى مرحلة الحب الناضج ، فيلتقى بـ « جانين منترو » التى تعطيه روحها وجسدها . غير أنه ما يلبث أن يعود إلى بيروت ، فيغفل كل ما كان بينه وبينها ، رغم رسائلها التى تبشره بالمولود . وثمة

عوامل شد وجذب تعود به إلى التقاليد ، والأصل العربى ، والأخلاق التقليدية ، وأمه ، وأخته ، وناهدة ، فيتخلى عن « جانين » من منطلق أنانى ذاتى فردى .

إن عوامل الصراع بين الحضارتين هى التى أحدثت فى نفسه هذه الهزة والخلخلة وذلك التردد والخوف والحذر . ومن هنا كان عليه أن يناقش مسائل تتعلق بتحديد المسئولية وبالاستفادة من حرية الاختيار ، وبموقفه كفرد أمام جبروت المجتمع ، وهى بعض تعاليم الوجودية . وعندما يعود إلى باريس يجد أنها غادرت المستشفى ، بعد عملية إجهاض تمت قبل وصوله بيوم واحد . ويلتقى بها فى حى « الوجوديين » ضائعة ، ملوثة . ويحاول العودة إليها لكنها رفضت . فبدأ ينغمس فى القضايا القومية ، فى إعداد رسالة الدكتوراه . فى هذه الرواية أتيحت الفرصة لمناقشة مسائل فكرية وذهنية كثيرة . فقد أراد الكاتب إبداء وجهة نظره فى العلاقة بين الحضارة العربية والأوربية . نقاط الإلتقاء ، والاختلاف ، وفى الحرية الفردية : فكراً وممارسةوجنسا واقتصاداً . وفى القضايا المتعلقة بالمرأة . وفى دور المجتمع مقابل دور الفرد . ومسئولية الجماعة إزاء مسئولية الفرد . وحرية الجماعة بالقياس إلى حرية الفرد . والتزام الفرد فى مواجهة ما تواضع عليه المجتمع .

وقد فرض الكاتب آراءه وأفكاره على كل عناصر الرواية . وجعل الشخوص أبواقا تردد فكره . بل جعلها جزءا متمما لشخصيته التى تعبر عنها الشخصية المحورية فى الرواية . وكأنه رغب فى كتابة سيرته الذاتية الشخصية : ذلك أنه فى روايتيه الأخريين انطلق من منطلق شخصى . فالخندق الغميق تدور أحداثها فى لبنان ، حول طفولته وصباه ، إلى أن التحق بالمعهد الدينى . و « أصابعنا التى تحترق » تتناول حياته بعد حصوله على درجة الدكتوراه من باريس ، وعودته إلى لبنان .

يمارس دوره فى الحياة العملية ، وليصدر مجلة أدبية تحمل فكره وتكون منبراً للأدباء الطليعيين العرب ، وتصبح مجالا للحديث عن الفكر والسياسة والقومية والحب والزواج والجنس . إنها ثلاثية إذن . بطلها واحد ، تبدأ قبل الحرب العالمية الثانية وتنتهى بعد العدوان الثلاثى على مصر ١٩٥٦ .

جعل الدكتور سهيل إدريس من نفسه بطلا لثلاثيته ، وجعل بقية الشخوص فى خدمته ، وإذا كان القارىء لا يلمس ذلك بسهولة فى روايتيه الأوليين ، لأنه تحدث عن طفولته وشبابه ، ولم تكن معالم شخصيته معروفة بالقدر الكافى للقارىء البعيد عن محيط الكاتب الخاص ، فإنه فى آخر رواياته ساعد على تعريف القارىء بما سبق من مراحل حياته مضيفا إليها معرفة جديدة من سيرته الشخصية ، وسيرة زملائه الأدباء والأديبات المعروفين مثل نزار قبانى ، وسعيد تقى الدين ، وكوليت خورى ، ورئيف خورى ، ونجيب محفوظ .

ومع طغيان الذات ، لانتوقع أن تكون الرواية — كشكل فنى — خصوصية موضوعية وفنية . إذ أنه ككاتب شخصانى حرك الرواية حركة متعسفة بقوة إرادته وحده دون أن يترك للرواية بعناصرها الداخلية حرية الحركة . وناهيك عن الاستطراد ، والمناقشات الكثيرة ، وكأنه أراد خلق أجواء لم توفرها أحداث رواياته ولا شخوصها . وممارسة الجنس فى ثلاثيته ، تبدو خارجة عن النسيج الروائى ومفروضة . لا قيمة لها فى تطور الحدث ، فالشخوص يمارسون الجنس بلا حدود وبلا ضابط وبلا هدف .

وممن تأثر به من الأدباء ، الكاتبة « ليلى بعلبكى » فى روايتيها « أنا أحيا » و « الآلهة الممسوخة » ، فهى الأخرى فيهما « ذاتية » ، فـردية ، وجودية ، تطلق لنفسها العنان . فتصرخ صرخات محمومة ، وتثور ضد كل الأمور وكل التقاليد ، وضد الشكل التقليدى للرواية ، وتبلغ ثورتها حداً يجعلها فى « أنا أحيا » تدفع البطلة إلى العنف مع والدها ،

من خلال فردية مطلقة من كل ضابط . وهى أيضاً ، تعالج قضية المرأة ، والجنس ، بصراحة ووضوح . وتنكر على المرأة فى لبنان وفى الشرق العربى سكوتها على وضعها الحالى . ومثل سهيل ادريس نراها تصطنع المغامرات الجنسية الغريبة . ولغتها متوترة . ورؤيتها عدمية تشاؤمية . وفى كل صفحة تفاجأ بالكثير من الأنات المحمومة ، والآهات المأزومة التى ما تلبث تزأر وتئن :

وثورة « ليلى بعلبكى » على الشكل الفنى للرواية ، ليست نابعة من رغبه فى ابتكار شكل جديد له قيمه ومعاييره . ولكنها نوع من التمرد ليس غير . بحيث يصبح القارىء — فى النهاية — أمام فقروعبارات وجمل وصور مكتوبة بعفوية وتلقائية : لا ضابط بينها ، ولارابط ، ولاهدف .

ويبدو أن « ليلى عسيران » قد بدأت حياتها الروائية مقتفية أثر الدكتور سهيل ادريس ، فى (الحوار الأخرس) ١٩٦٣ ، و(المدينة الفارغة) ١٩٦٦ (١) . حيث تصور الفتاة المتمردة التى تريد الحرية بأوسع معانيها وأشكالها . الفتاة الوجودية القلقة المتمردة الساخطة على المجتمع بعامة ، وعلى مجتمع الرجل بخاصة : وإن كنا نلاحظ أنها فى روايتها (عصافير الجنة) ١٩٦٨ تصور حياة خلية من خلايا الفدائيين فى القدس ، انتهى رجالها إلى طريق انتمائهم الصحيح : تحرير الأرض ، وتطهير الشرف بالدم . وفى هذه الرواية أرادت الكاتبة أن تقول إن حركة الفداء الفلسطينية هى وحدها القادرة على تذويب المتناقضات فى المجتمع العربى ، وعلى تحويل الانتماء السلبى إلى انتماء إيجابى . ولم تتخل عن وجوديتها ولا ذاتيتها أيضاً . فهى مباشرة ، هاتفة ، وصارخة ، متمردة على كل الأنظمة والأجيال والشباب ، ووسائل الإعلام ، والمرأة ،

---

(١) صدرت الأولى عن دار الطليعة ببيروت . والثانية عن مكتبة الحياة ، ببيروت أيضاً .

والهجرة ، فى لغة شاعرية ، غامضة . وفى بنـاء روائى مخلخل ومسحة رومانسية واضحة .

ومع أن الرواية الوجودية فى لبنان ، أثبتت سيادة تيارما ، فإنه كان تيارا فكريا فلسفيا . ثم إنه تيار محصور فى إطار التجربة الشخصية للكتاب وفى دائرة التأثر بالثقافة الغربية . ومن هنا ابتعد الكتاب . بتجاربهم وأفكارهم عن الواقع الموجود عربيا ولبنانيا . فاختفت صورة الأرض والفلاح من رواياتهم . ولا تجد ظلا لعامل صغير ، ولا لجمهرة شعب الجنوب المطحون المناضل ، ولا للعدو الداخلى الشرس الذى تنبه إليه توفيق يوسف عواد سنة ١٩٣٩ . ولا تأثير للتناقضات الطبقية الموجودة ، ولا للطائفية ، ولا .. ولا .. وهى كيانات مجسدة فى الواقع اللبنانى ، لكنها غير مطروحة فى عواطف هؤلاء الكتاب ولا فى أفكارهم ، ومن ثم فإنك لا تجد لها انعكاسا فى رواياتهم . وإنما أنت واجد هؤلاء الكتاب فقط ، وقد أسقطوا همومهم الذاتية ، ومشكلاتهم الشخصية وعقيدتهم الفلسفية ، على شخوص رواياتهم .

* * *

وتعرف الرواية العربية فى سوريا الاتجاهات الفنية ، من رومانسية وواقعية تسجيلية ، وواقعية نقدية ، وواقعية اشتراكية ، ووجودية . فهذه الاتجاهات تشكل معالم بارزة فى النتاج الروائى فى سوريا ، يندرج تحت كل منها عدد من الكتاب الذين يتلمسون بوعى قيمه العامة . ولم تعد المسألة وقفا على مغامرة فردية وحيدة الجانب ، من طرف كاتب فرد ، له فلسفته الخاصة ، أو عقيدته التى يؤمن بها وحده . والمسألة فى تصورى ، تعود إلى أن الكتاب الروائيين فى سوريا ، كانوا يخضعون — بشكل أو بآخر — لظروف مجتمعهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وما يفد إليه من روافد ثقافية وفكرية :

ذلك أن الكتاب الروائيين فى سوريا ، كانوا يضعون مجتمعهم فى

الاعتبار الأول ، حتى وهم يفكرون فى الثورة عليه ، أو فى نقده ، أو فى إعادة صياغته وتشكيله . وهم إن عبروا فى ثوب رومانسى ، فإن ذلك يكون رد فعل مباشر لضغوط سياسية أو فكرية أو اقتصادية . وهكذا لم تكن صورة مجتمعهم تغيب عنهم . وبالتالى كانت تتحدد رؤيتهم ، بالاقتراب الشديد منه ، أو بالابتعاد الرهيب عنه . بالحب العظيم له ، أو بالتمرد اللامحدود عليه . وكانت ظروف مجتمعهم ، من ناحية أخرى ، تفرض نفسها عليهم فرضا .

كما كانت الرواية العربية فى مصر : توضع — دائما — موضع المثال الذى ينبغى أن يحتذى من طرف كتاب الرواية فى سوريا . ينهجون نهجهم الفنى ، ويترسمون خطاهم الموضوعية والفكرية . لدرجة أن الكتاب السوريين كانوا يعتبرون الكتاب المصريين كتابا محليين . ومن ثم فإنهم كانوا يقرأونهم فى القطر العربى السورى على أوسع نطاق . وقد كان تعرف معظم كتاب المرحلة الأولى لفن القصة والرواية فى سوريا عن طريق قراءة الكتاب المصريين المشهورين . والاتجاهات الرئيسية التى مرت بها الرواية العربية فى مصر ، هى بعينها التى سارت فى فلكها الرواية العربية فى سوريا .

ويتفق النقاد والباحثون على أن رواية (نهم) الصادرة فى ١٩٣٧ لشكيب الجابرى هى البداية الفنية شبه المكتملة ، للرواية العربية فى سوريا . وهى رواية رومانسية ، يذهب بعضهم إلى عقد صلة بينها وبين (زينب) لمحمد حسين هيكل . ويرى آخرون أنه فى فترة مابين الحربين لانجد غيرها . نجمة واحدة تلمع فى فراغ عشرين سنة . كان ظهورها عجبا فى الأدب . كاتبها مغامر حاول السندبادية فى رواية تتجاوز المائتى صفحة .

فلم يكن الجو الأدبى يتيح الفرصة للكاتب ذى النفس الطويل كى يبدع ، ولم يتوفر الناشرون . ولم تكن القاعدة القارئة مشجعة . وانزوى القصص القديم فى بعض المقاهى الخاملة مع الحكواتى . وقد كانت فيما مضى تهيئ

الأذهان والقلوب لتلقى الرواية والقصة . والمترجم من الروايات الفنية الغربية لم يكن يشكل « خميرة » كافية للنتاج على هدية ،

بينما يؤكد أحد الدارسين على أن ظهور (نهم) أول رواية فنية فى سوريا ١٩٣٧ يتوافق من الناحية التاريخية مع بعض الظروف الخاصة : اذ يتصل اتصالا وثيقا بالمصطلح السياسى الحديث « سورية » الذى أخذ حدوده الواقعية الحالية فى ١٩٣٧، تحت ضغط المؤامرة الاستعمارية (١) . وكان قبلئذ يشمل حدودا جغرافية وأوضاعا إدارية غير ثابتة ؛ ولم يتم إرساء المفهوم السياسى والجغرافى والإدارى لمصطلح « سورية » إلا بعد موافقة المجلس النيابى السورى المنتخب فى تلك السنة على المعاهدة الفرنسية السورية — ٢٧ ديسمبر ١٩٣٦ . وقد جرت فى ١٩٣٦ إعادة توحيد سورية إداريا . وفى ١٩٣٧ بدأت الشخصية العربية السورية تأخذ طابعها ، فأخذت العلاقات التقليدية بينها وبين الأقطار العربية المجاورة تعود إلى وضعها الطبيعى بعد سنوات العزلة التى فرضها الاستعمار الفرنسى .

وفى هذه السنة وقعت معاهدات تجارية بين سوريا والعراق . تلاها بعد سنة واحدة تبادل التمثيل الديبلوماسى بينهما . وتبنت سورية رسميا القضية الفلسطينية بعد أن بدأت التهيئة للثورة الفلسطينية منذ ١٩٣٦ . كما أنه فى ١٩٣٧ صدرت أول مجموعة قصصية لمحمد النجار (فى قصور دمشق) . وهى كلها ملابسات أحاطت بظهور (نهم) لشكيب الجابرى .

ونحن نوافق على اعتبار (نهم) ١٩٣٧ منطلقا حقيقيا للرومانسية فى الرواية العربية فى سوريا . هذا الاتجاه الذى امتد طويلا فى روايات شكيب الجابرى . حتى تلك التى صدرت ١٩٦٠ ، بعنوان (وداعا ياأفاميا) .

---

(١) انظر الدكتور حسام الخطيب فى « سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها فى القصة السورية » معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة ١٩٧٣ — ص ١٥ ، والرواية السورية فى مرحلة النهوض » القاهرة ١٩٧٥ .

ونجد تمثيلا لهذا الاتجاه فى روايات فؤاد الشايب ، وخير الدين الأيوبى ، وودادسكاكينى ، وعماد تكريتى ، وأميرة الحسنى وانعام مسالمة ، وسلمى الحفار الكزبرى ، وهيام نويلاتى ، ولبلى اليافى ؛ وهى روايات صدرت فى فترات متفاوتة فى الأربعينيات والخمسينيات والستينيات ، رغم سيادة بعض التيارات الأخرى أحيانا .

ومع هذا التسليم بتلك البداية ، فإنا نرى أن محاولات فى كتابة الرواية ، لابد وأن تكون قد سبقت صدور هذه الرواية ، ولاشك فى أن هذه المحالات تختلف — فنيا وموضوعيا — لكنها تمهد الطريق — وجدانيا وذهنيا — حتى لاتبدو رواية (نهم) كالنبت الشيطانى .

فى الفترة مابين ١٨٦٥ — ١٩١٨ ، برزت فى سوريا أسماء : فرنسيس مراش ، نعمان القساطلى ، رزق الله حسون ، أنطون الصقال ، وابنه ميخائيل الصقال ، ميخائيل دلال ، إلياس القدسى ، سليمان الصولة ، انطون قندلفت ، جرمانوس معقد ، شكرى العسلى ، عبدالحميد الزهراوى ، عبدالمسيح أنطاكى . وقد كتب معظمهم تجارب حكائية مبنية على أحداث كثيره ، وشخصيات أكثر ، ومستعينة بنماذج من ألف ليلة وليلة ، ومكتوبة فى أسلوب تقريرى ، ولا أثر للعقده ، أو لتحليل الشخوص ، أو لفهم طبيعة العمل الروائى ؟

وربما يشار إلى « فرنسيس مراش » ١٨٣٩—١٨٧٤ كمثال للبورجوازى المثقف ، الذى إتصل بالأفكار الحديثة حين سافر لمتابعة دراسته فى ١٨٦٦ ، وأجاد الفرنسية والإيطالية . وكتب رحلته إلى باريز ١٨٦٧ متطلعا فيها إلى الإتصال بالحضارة الغربية . وفى كتاباته تظهر فكرة القومية العربية ، وآثار الثورة الفرنسية ؛ مما يذكرنا برفاعة رافع الطهطاوى . وكتابه (در الصدف فى غرائب الصدف) ١٨٧٢ ، متأثر بألف ليلة وليلة . وأسلوبه تقليدى . مغرم بالسجع والصور البيانية القديمة . ويمزج السرد بالشعر وبالأغانى : ويقسم كتابه إلى ثمانية

عشر فصلا . يتضمن رواية عن صديق له حدثه بقصة أخرى رواها له رجل بغدادى ، عن شابين أخوين هما أمين وسليم . وعن الصدف الغريبة التى تجمع الأخوة فى مواقف زواج ، ثم ينجلى الموقف عن أن عاطفة الحب بالأحرى عاطفة أخوة .

وفى هذا الكتاب ، معلومات طبية ، وإشارات موسيقية ، وأفكار فلسفية ، ونقد بعض الظواهر الاجتماعية ، كالعمائم الضخمة ، واستنشاق العطوس ، والتخنث ، والتفرنج دون فهم . وفيه سمت المعلم الناصح الذى يتحدث عن العلم ، والأبوة ، والرجولة والصبر ، والكد . وهو ليس برواية ، وإنما هو أقرب إلى كتابات رفاعة رافع الطهطاوى ، وعلى مبارك ، وإن لوحظ أنه امتدح الحب ، وأثار قضية العروبة .

يذكر أيضاً فى هذا المجال « نعمان بن عبده القساطلى » ١٨٥٤ — ١٩٢٠ ، فى ثلاث تجارب مماثلة لتجارب مراش هى (الفتاة الأمينة وأمها) ١٨٨٠ ، و (مرشد وفتنة) و (أنيس) . وتتشابه الأعمال الثلاثة فى بعض المواقف ، لمجرد تشابه الأحداث . فالموضوع المفضل لديه ، هو إرغام الفتاة على الزواج بمن لا تحب . أو حب مخلص بين إثنين لا سبيل بينهما إلى وصال . والأم القاسية تقف غالباً وراء حرمان الفتاة من الزواج. وثمة صعاب يتخطاها الفتى . ولابد من شرير يطمع فى الفتاة . ثم تنتصر الفضيلة فى النهاية . ويتزوج الفتى بالفتاة . والجانب الأخلاقى أساسى . والهدف التعليمى رئيسى . والأسلوب التقليدى ثابت راسخ .

كذلك الحال بالنسبة لما خلفه « شكرى بن على العسلى » ١٨٦٨–١٩١٦ . فى (فجائع البائسين) ١٩٠٧ ، (نتائج الأهمال) ١٩١٣ . وعنوان كل من الروايتين يكشف عن مضمونها ، والغرض منها . وما كتبه « إبراهيم أنور فوق العادة » ١٩٠٢ — ١٩٣٥ فى (الرهان) و (واجب الوفاء) و (فى الساعة الأخيرة) و (ثمرات الثبات) .

لعلهم جميعا كانوا يمثلون عصرهم ، فى مرحلة الإنتقال ، من المجتمع الطبقى القديم إلى المجتمع البورجوازى الحديث ، بقيمه التى كانت تهفو إليها البورجوازية الجديدة النامية فى سوريا ؛ وما تخبطهم فى الشكل الفنى إلا نتيجة واضحة لعدم استنادهم إلى تراث روائى ، يسيرون على منواله ؛ وهذه حقيقة أثبتها كل من الدكتور حسام الخطيب والدكتور شاكر مصطفى فيما كتباه عن القصة والرواية فى سوريا :

يقول الدكتور شاكر مصطفى بالنص : (الواقع أن ثمة انقطاعا أو ما يشبه الإنقطاع بين القصة العربية الحديثة ، وبين هذا التراث العريق التقليدى . القصة الحديثة ، ولدت مع ولادة المجتمع السورى الحديث ؛ وتأثرت قدر تأثره بالحضارة الغربية ومثلها الفكرية والاجتماعية ؛ إنها فى القالب الفنى وفى المحتوى ، وفى الدلالة الاجتماعية على السواء ، شئ جديد. ولم يكن بإمكان التراث القديم ، على ما فيه من روعة وطرافة وأصالة ، أن يرضى حاجات البورجوازية الجديدة النامية أو يتلاءم معها . إنه يعبر عن مجتمع من القرون الوسطى ، وعن مثل فى الحياة متصلة بأنماط من الحكم وعلاقات فى الاقتصاد والمجتمع بدأت فى الاضمحلال وبدأ التطور الاجتماعى يقود إلى غيرها)(١) .

كان المجتمع البورجوازى الذى يتكون ويناضل لذلك التكوين ، يحتاج رواياته وقصصه الخاصة ، حاجته إلى أسلوبه الخاص فى التعبير الفكرى والأدبى وفى الإنتاج الاقتصادى وفى العلاقات الاجتماعية والسياسية ؛ وقد وجد ذلك التراث غير ملائم لتطوره ، بينما كان الأدب الغربى ، بما يحيط به من أنوار الحضارة الغربية واقتصادها وعلمها الموضوعى أقوى من أن تقاومه الأعين الجديدة .

---

(١) « القصة فى سورية حتى الحرب العالمية الثانية » د . شاكر مصطفى . معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٥٧ ص ٤٤ .

وعلى هذا الأساس نستطيع معرفة الدوافع التي دفعت « شكيب الجابرى » إلى إصدار أولى رواياته . ففي (نهم) نجد السيطرة الكاملة للعنصر الغربى : تدور فى جو غربى تماما . موضوعها يوضح أحد الأقوال السائرة للشاعر الألمانى جوته.وقد أثبت هذا القول فى صدر الرواية (الأنوثة الخالدة تجذبنا إليها) . أسماء الشخوص ألمانيـــة . مفهوم الحب فيها غربى . والبطل « كازاروف » مثقف ثقافة غربية أدبية وفنية . وكاتب الرواية أرستقراطى النشأة . كتبها فى ثمانية عشرة يوما عقب عودته من أوربا . استمد منطلقاتها من تجربته الذاتية ، وطموحه فى العمل القومى : بيد أن اصطناع الموضوع الغربى ، والشخصيات الغربية ، باعدا بين أجوائها وبين الذوق العربى . وشكيب الجابرى يعترف بأنه يعكس نفسه فى رواياته . لاسيما إذا كان الموضوع متعلقا بالجمال أو بالمرأة . فهو يصور المرآة تصوير خبير مجرب . وما « أديل » و « ايلفير » فى (نهم) إلا شخصيتان فى حياته . وانطوانيت كذلك . وهو لا يبتعد عن « كوزاروف » الدون جوان الضخم ، وعلاقة « كوزاروف » بـ « هيلدا » علاقة شخصية مر بها الكاتب . وكوزاروف الروسى الشرقى طريد الثورة الشيوعية ، هو إلى حد ما ، ابن عائلة الجابرى الشرقية ، وريث الطبقة الأرستقراطية القديمة ، الذى يريد بالأدب، وبالعلم، أن يجارى الطبقة البورجوازية النامية ، وأن يقودها .

ونلتقى مع نفس البطل فى (قدريلهو) ١٩٣٩ : علاء ، واحد من الرومانسيين . ماجن فاسق ، نهم للذة : تربطه بايلزا عاطفة الشفقة والإعجاب . يرى فى ولده « محمد على » الذى ربته « ايلزا » على حب العروبة والإسلام قبسا من أمل فى الخلاص . إذ أن الكاتب هنا أراد أن يقول إن الخلاص من الضياع واللامبالاة ، لا يكون إلا بالعمل من أجل قضية . هذه القضية هى القضية العربية — الإسلامية . والفصول الأولى من الرواية تفاجئنا بذلك (أنا عربى . وما أكثر ما أفتخر بذلك) : إلا أنه عالج موضوعه وبطله معالجة رومانسية صرفة . ووضع كثيرا من ذاته وآرائه ومثله فى هذه الرواية .

وتأتى روايته الثالثة (قوس قزح) ١٩٤٦ التى هى صنو « قدريلهو » ووجهها الآخر ، لتكمل الحلقة الثالثة من سلسلة اعترافاته ومذكراته الشخصية أو سيرته الذاتية . فالجو هو هو . والنبرة الذاتية الطاغية كما هى ، والالحاح الشديد على الألم وتصويره والتغنى به . والحديث عن الوحدة والشكوى منها ، والحب اليائس المعذب . والشوق إلى الموت شوق رومانسى لا مبرر له . والموضوع نفسه يجرى على لسان « ايازا » بملامحها التى عرفناها فى « قدريلهو » ، واعترافها بالجميل وإعجابها بالعروبة ، إلى جانب تفاصيل عن حياتها وحياة ابنها محمد على . ورغم تمجيدها للشرق فإنها تحمل على واقعه ، وكأنما تحمل على مجون محبوبها .

ولا تحمل آخر رواياته (وداعا يا أفاميا) ١٩٦٠ أى تغيير فى موقفه من الفن الروائى أو فى مفهومه العام للحياة ، كما تمثلا فى رواياته السابقة . وتطغى الرومانسية كذلك على عالمه وشخصياته . فالرواية تدور حول « نجود » التى يدفعها الحب إلى التشرد والابتعاد عن أهلها فى قلعة المضيق ، حتى تلتقى بالمهندس الزراعى « سعد » ، فى كوخه بريف اللاذقية . فيأويها ويهيم بها . ويود لو يستبقيها ليتخذها زوجة له ، إلا أنها لا تمهله ، وتهرب ! وجميع الشخصيات الحضرية المهمة تلتمس فرصة الهرب من المدينة إلى أحضان الطبيعة ، حيث تدور معظم أحداث الرواية . لذا فإن عنصر الطبيعة عنصر أساسى ، يشكل حضورا دائما .

وتتألف الرواية من تسعة وعشرين فصلا أشبه بالفصول المسرحية . وتبدأ بقائمة الشخصيات التى تتضمن تقويما لأهمها مع تعريف موجز بكل منها . ويتبع ذلك وصف جغرافى وتاريخى مفصل لمسرح الأحداث « أفاميا » . وللكاتب تعليقات على المشاهد والشخصيات . وهى غالبا ما تحمل النبرة التهكمية . إنه يخاطب القارئ مباشرة . ويناقشه بشأن الدرس الأخلاقى المستقى من الحوادث . وشخصية « نجود » لا تتحرك وحدها وفقا لتكوينها وثقافتها ودورها . إنه يحركها تبعا لفكرته ورغبته .

والشخوص إما فرويون طيبون أبرياء وأذكياء، وإما سكان مدن بورجوازية يسعون للربح والعبث بالقيم الأخلاقية وإما أوربيون طيبون مستقيمون باستثناء سيدة فرنسية تمثل الانتداب الفرنسي على سوريا .

إنه في روايته الأخيرة يتعمد ذكر أسماء بعينها يعرفها القارىء. ويشير إلى بعض الأحداث التي وقعت إبان الانتداب ، والتي ترتبط ببعض الشخصيات البورجوازية والارستقراطية في المجتمع . وكأنه أراد تعرية واقع هذه الطبقة التي هو منها ، دفاعا عن نفسه ، وعن الاتهام الذي وجه إليه عندما أصدر أولى رواياته . التي وصفت بأنها كتاب داعر ، لما اتسمت به من جرأة ، ومن ارتياد آفاق جديدة لم تكن مألوفة في المجتمع وقتها ، ومع ذلك فإنه استطاع أن يرسي دعائم إتجاه فني في الرواية، وأن يقتبس من أوربا مبادىء هذا الفن وتعاليمه . وأن يؤثر فيمن أتى بعد من الكتاب .

ولعل الجديد الذي أتى به « شكيب الجابري » ، هو الذي طغى على جهود من حاولوا كتابة الرواية التاريخية ، التي لم تتح لها فرصة تأكيد وجودها ، في مواجهة جهود الرومانسيين من ناحية ، وفي مواجهة جرجي زيدان وزعامته للرواية التاريخية من ناحية أخرى . لذا إختفت من الأذهان، وربما من بعض البحوث ، تاريخيات « عبد المسيح الانطاكي » ١٨٧٤ — ١٩٢٢ ، و « عبد الحميد الزهراوي » ١٨٧١ — ١٩١٦ .

ركض الأول إلى عهد المسيح ليكتب عن تاريخ النصرانية . واتجه الثاني إلى التاريخ الإسلامي ليكتب سيرة « خديجة الكبرى » أم المؤمنين . ويظهر أن الأنطاكي كتب رواياته كرد فعل لروايات جرجي زيدان . فكتب « روايات العمران » و « بطرس الأكبر » و « فتاة إسرائيل » . وكانت كتابتهما معا أقرب إلى كتابة السيرة منها إلى الرواية . أما « معروف الأرناءوط » ١٨٩٢ — ١٩٤٨ ، فإنه طمع في كتابة « الملحمة »

الإسلامية الكبرى » . فى ١٩٢٩ كتب رواية (سيد قريش) فى ألف صفحة . وفى ١٩٣٦ نشر مجلدين من رواية « عمر بن الخطاب » وكان مقدراً لها أن تتم فى أربعة أجزاء . ثم أصدر سنة ١٩٤١ رواية (طارق بن زياد) وأتبعها سنة ١٩٤٢ برواية (فاطمة البتول) . ويبدو أن معروف الارناؤط كان من أسرة أرستقراطية . ذلك أنه يختار شخوصه التاريخيين من عالم الارستقراطية . فى رواياته فرسان ، وأميرات ، وبطاركة ، وزعماء . وينتقل القارئ من قصور الغساسنة ، إلى بلاط بيزنطة . ومن قباب القدس إلى قصر خديجة فى مكة ، إلى قصر « فال كلارا » فى الأندلس إلى قصور « يزيد » فى الشام . ويتعرف إلى أمراء القوط ، وكبار قريش ، وأميرات كندة ، وملوك غسان والروم . وفى ملحمته التى تزيد عن ألفين وأربعمائة صفحة ، مايربو على خمس وسبعين شخصية تاريخية بعضهم بعثا من مكة ، وسيناء ، ودمشق ، وبيزنطة ، وطبرية ، والقدس ، والمغرب ، والأندلس ، ولم يغير فى ملامحهم التى تناولها من عتمة الماضى .

ثم كانت للاتجاه الواقعى سيطرة شبه تامة على الرواية العربية فى سوريا ، طوال الخمسينيات والستينيات . ولم تكن سوريا بدعا فى ذلك . فقد نبهت متطلبات البناء القومى بعد الاستقلال ، الأقلام إلى قضايا المجتمع . خاصة وأن سوريا شهدت فى الخمسينيات سلسلة من الإنقلابات حاولت العمل على البناء الاجتماعى فى إتجاه تقدمى . الأمر الذى كان له أثر حاسم فى ربط الأدب بواقع الحياة فى سوريا بشتى أبعادها . وهذا يفسر لنا كيف أننا نجد صورا مختلفة للمجتمع العربى السورى فى روايات تلك الفترة بعد الخمسينيات وعلى الخصوص مع الستينيات . ثم كان البناء الاشتراكى فى سورية ابتداء من الستينات عاملا حاسماً فى أن تتجه الرواية اتجاهاً واقعياً اشتراكياً . بعد توزيع الأراضى على الفلاحين ، وبعد التأميم ، وبعد التطبيق الاشتراكى على المستوى الاقتصادى .

ولا يمكن إغفال النماذج الروائية التى كتبت فى مصر ، فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وبعد ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وما كان النقاد الواقعيون يكتبونه تدعيماً لهذا الاتجاه. إذ أن كل ذلك قرئ فى سوريا بشغف وفهم . ولا ننسى التغير الاقتصادى والاجتماعى والسياسى الذى طرأ على سوريا بحيث سارع إلى دفع المجتمع إلى سلوك سبل الحضارة ومواكبة العصر . عن طريق : التنظيم ، وإقامة المؤسسات العصرية ، وانتشار التعليم ، وارتفاع مستوى المعيشة ، وفيما يتصل بالرواية ، أدى إنتشار التعليم إلى زيادة عدد القراء . بعد أن أصبحت لهم أعمالهم التى تخضع لتنظيم توقيتى خاص . وبعد أن انتشر استخدام الكهرباء طالت الأمسيات ، وأصبح من الضرورى قطعها عن طريق قراءة الروايات المطولة .

وهناك عوامل أخرى لعبت دوراً فى توجيه الاهتمام بفن الرواية : منها تنوع المؤثرات الأجنبية من فرنسية وإنجليزية وألمانية وإيطالية وأسبانية. ووفرة الترجمات الروائية ، وبخاصة الترجمة عن الأدب الروسى . فقد أعلنت « دار اليقظة » وحدها فى ١٩٥٣ عن ترجمة أعمال دستويفسكى ، قام بها سامى الدروبى ، وأعمال مكسيم جوركى ترجمها فؤاد أيوب . وفى ١٩٥٤ ظهر من الترجمات : الحرب والسلام لتولستوى ، النفوس الميتة لجوجول ، و « سقوط باريس » لأهرنبورج . وفى أبريل ١٩٥٥ أعلنت دار ابن المقفع عن صدور سلسلة « مناهل الفكر العالمى » ، تهتم بتقديم روايات أغلبها لكتاب واقعيين .

وفى منتصف الخمسينيات صدرت « روائع الأدب السوفياتى » ، وظهر مجلد « المؤلفات الكاملة لتشيخوف » وترجمت أعمال منفردة لجوجول وبوشكين وتورجنيف وجوركى ودستويفسكى . (١)

---

(١) « سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها فى القصة السورية » القاهرة ١٩٧٣ — دكتور حسام الخطيب ص ٤٢ ومابعدها .

وتعمق الاتصال بالنماذج الروائية المصرية التي كتبها عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف ادريس وغيرهما :

ومن ثم صدرت في ١٩٥٤ « المصابيح الزرق » لحنا مينة ، و « متى يعود المطر » ١٩٥٨ لأديب نحوى ، و « المهزومون » ١٩٦١ لهاني الراهب و « باسمة بين الدموع » لعبد السلام العجيلي ، و « سلاسل الماضي » لنزار مؤيد العظم ، و « غرباء في أوطاننا » لوليد مدفعي ، و« جفون تسحق الصور » ثم « أحلام الربيع المجروح » لبديع حقي ، وغير ذلك كثير مما كتب في إطار الواقعية التسجيلية أو النقدية ، أو الاشتراكية .

ويمثل الواقعية التسجيلية نتاج كل من « وداد سكاكيني » و « فاضل السباعي » و « حسيب كيالي » ، فنحن نراهم في رواياتهم يهتمون برسم ملامح خارجية لبعض المشاكل الاجتماعية ، أو برصد بعض الظواهر الحسية الواقعية ، ثم تسجيلها ، دون الالتفات إلى الجوانب النفسية العميقة للشخوص ، أو إلى الجذور الحقيقية لأبعاد المشكلات الاجتماعية . فهؤلاء الكتاب اكتفوا من الواقع بقشرته السطحية ، ولم يفكروا في دراسته دراسة كلية ، من خلال رؤية شمولية متكاملة . و بهرهم السطح ، بما قد يحتمل فيه من صور الكفاح أو الفقر أو المعاناة . ذلك أنهم لم يحتفلوا بالاستناد إلى رؤية فكرية أو فلسفية أو سياسية . وكانت كل مهمتهم التسجيل الفوتوغرافي للأحداث أو للشخصيات أو للظواهر . مع إعلاء شأن الهدف الإجتماعي أو الأخلاقي .

ففي رواية (الحب المحرم) ١٩٥٢ لوداد سكاكيني ، تتناول مشكلة الأخوة في الرضاع ، وحيلولتها دون زواج حبيبين . وبسبيل ذلك حاولت الكاتبة عرض عدد من القيم المتخلفة ، والعادات السيئة ، وعرضت صورة لحياة الطبقة العاملة من حيث حياتها اليومية ، ومسكنها ، وعلاقاتها مع غيرها من الطبقات ، وأفكارها ، مع ذكر كثير من المشاهد والأحداث الجانبية ، والحكم والتعليقات ، التي تخدم الهدف الأخلاقي للكاتبة . وهي لم تتعمق

الشخوص ، وإنما اكتفت برسم ملامحها الظاهرة الخارجية : لقد اعتقدت الكاتبة فى أن الواقعية هى التسجيل الآلى المباشر الحرفى الفوتوغرافى .

ويسجل « فاضل السباعى » فى روايته (ثم أزهر الحزن) ١٩٦٣ ، وقائع معينة من حياة التطور الاجتماعى فى سورية ، مثل العناية بالعمل وبالشئون الاجتماعية . والاحتفال بعيد الطفل . وتكريم الأم فى عيدها . وانتخاب الأم المثالية على مستوى حلب وسوريا جميعا . تدور الرواية حول أسرة حلبية مكافحة ، عاشت حياتها تعانى معاناة قاسية بعد أن فقدت الأسرة عائلها الوحيد . فكان على الأم « كوثر » أن تناضل وتكافح حتى تكفل لبناتها الأربع حياة كريمة ، تصل بهن إلى الأمان .

وفى أثناء ذلك نتعرف إلى قصة كل من الأربع فتيات ، حتى نهايتها ؛ فالإبنة الكبرى « نورة » تترك مدرستها لتساعد أمها فى أعمال الخياطة ، حتى يزداد دخل الأسرة. ويخطبها ضابط ، فتوافق الأم ، لولا أن المنية تخطفه برصاص الأعداء فى الجبهة ، فتحزن « نورة » وتقع فريسة الوهم ، ثم تموت بالسرطان . و « هالة » الإبنة الوسطى ، تروى جميع الأحداث فى الرواية . تلتحق بكلية الحقوق . ثم تعمل محامية . وهى إلى جانب ذلك أديبة ، تؤلف الروايات . تحب « سمير » الطالب الجامعى الغنى ، ثم تتزوجه . وهناك أيضاً « سليمى » التى عملت مدرسة ، و « عالية » الطبيبة .

والكاتب هنا متأثر برافدين مهمين . أما أولهما فإنه حياته الخاصة ؛ فقد ولد فى حى فقير من أحياء حلب . وكان الإبن الأكبر بين تسعة عشر ولدا وبنتا . وقد قضى طفولة شقية . ودرس القانون فى مصر ، ثم عمل موظفا بوزارة الشئون الاجتماعية . ومن هنا نلاحظ لماذا اختار هذا الموضوع بذاته ؟ ومهنة « هالة » كمحامية ؟ وما حققته وزارة الشئون الاجتماعية ؟ وقد يفسر لنا ذلك ، الحديث المسرف عن متاعب مهنة المحاماة ، وعن طريقة الاحتفال بعيد الأم ، وتكوين الجمعيات النسائية . والكاتب حرص على

الإحاطة بكل شئ يتصل بهذه المسائل بحيث نراه ينقل كل صغيرة وكبيرة. حتى وصل حجم الرواية إلى أكثر من أربعمائة صفحة . أما الرافد الثانى فإنه عبدالحميد جودة السحار . الذى يبدو تأثيره واضحا جدا فى هذه الرواية ، ذات البعد التسجيلى والأخلاقى .

ولفاضل السباعى غير هذه الرواية ، ثلاث روايات جاءت بعدئذ ، هى (ثريا) ١٩٦٣ و(الظمأ والينبوع) ١٩٦٤ ، و(رياح كانون) ١٩٦٨ . والرواية الأخيرة حاولت تسجيل صورة لواقع الحياة الاجتماعية فى الفترة التى سبقت البناء الاشتراكى . واستهدفت تعرية المجتمع الفاسد ، يوم كان الإقطاعيون هم ذوو الجاه والنفوذ والمناصب الوزارية . وذلك بتصويره مباذل المحامى « رامى حسام الدين » والأديبة « لبنى آل الأمير » . الأول يشرب الخمر ، ويعاشر النساء . والثانية تفعل نفس الشئ وتعاشر الرجال بتبذل . لكن أحداً لا يعرف عنها ذلك ، ولا حتى عشيقها « رامى حسام الدين » ، إلى أن تعترف له وتواجهه بالأمر ، فينفر منها ويقاطعها إلى الأبد . وينتقل الكاتب ليصور لنا جانبا من حياة الكادحين . وكيفية تحصيلهم العلم . وتوظفهم . لكنه كان — فى تعرضه للمستويين الطبقيين — مسجلا مصورا أكثر منه ناقدا أو محللا أو معمقا . وإنما كان أقرب إلى أن يكون طبيعيا .

وإذا كان جل الكتاب الروائيين التسجيليين من البورجوازيين ، فإن الواقعيين الانتقاديين كانوا كذلك . وهذا يبرر لنا كيف أن نقدهم انصب على الماضى ، ولم يتعرضوا للحاضر ، وكيف أنهم اكتفوا بالتركيز على السلبيات ، وعلى الجوانب التى يطفح فيها الفساد وتفوح رائحته العفنة . وكيف أنهم وقفوا عند المفاسد الأخلاقية والاجتماعية ، والمباذل السلوكية ، ولم يفكروا فى الكشف عن الجوانب الإيجابية ، والعناصر الفاعلة فى المجتمع . وشخوصهم لم يكونوا — فى الأغلب — إلا بورجوازيين . فالفلاح والعامل والموظف الصغير والحرفى والبناء وعامل الميناء والمرأة الشقية الكادحة والجندى

المناضل ومن إليهم ، لاظل لوجودهم فى روايات الواقعيين الانتقاديين ، إن سلبا أو إيجابا .

وتلتقى رواياتهم فى النظرة التشاؤمية التى تغلب عليها . وفى نغمة الاحتقار أو السخرية أو اليأس التى قد تبدو ظاهرة . وفى كونها لاتستشرف للمستقبل بما يكشف عن نوعية المجتمع الذى يريده الكاتب . انهم ينتقدون ويسلطون الأضواء على الجوانب الخفية ، والمعايب ، والزيف ، والنفاق ، لكنهم لايقدمون البديل . ولايستشف من رواياتهم ماقد يوحى بشكل هذا البديل . ولعل هذه الروايات الانتقادية التى استلهمت الواقع ، تعتبر مرحلة سابقة وممهدة لسيادة الواقعية الاشتراكية وغلبتها على روايات لاحقة .

ولايعنى هذا أبدا أن الروايات الواقعية النقدية ، لم تكن تختلف عن الروايات التسجيلية . فإن ماسبق أن ذكرناه على أنه مآخذ ، يشكل أسس ملامحها الموضوعية . وهذه الأسس لاتتفق مع أبرز سمات الواقعية التسجيلية إلى جانب المعالجة الفنية التى لاتحتفل — أصلا — بالظواهر الشكلية ، وبالسطح والقشرة الخارجية . وهذا ما يلاحظه القارئ والناقد معا ، فى روايات عبد السلام العجيلى ، ووليد مدفعى ، ونزار مؤيد العظم ، وبديع حقى ، ومحمد الراشد ، وهانى الراهب ، ثم صدقى اسماعيل .

بعد تجربة طويلة مع القصة القصيرة ، كتب عبدالسلام العجيلى (باسمة بين الدموع)١٩٥٩ . مشخصا الصراعات الاجتماعية والحزبية والقومية . ومصورا مباذل سياسى فاشل من سياسيى الأحزاب القديمة ، وأحد الإقطاعيين الأغنياء « سليمان عطاءالله » المحامى ، وعلاقته الجنسية بالنساء . فاضحا نوعية السلوك الذى يصدر عن هذه الطبقة . والمساوئ التى تتردى فيها . وقد وفق الكاتب فى جعل النماذج البشرية التى اختارها نماذج حية حقيقية . تعانى فى قسوة وعنف كل ماتحمله مراحل الانتقال من عذاب . حين تشتد أزمة التنافس بين القيم القديمة وبين العلاقات الاجتماعية الجديدة . وحين يكون

«الجيل الجديد» هو الضحية. مثلما حدث لـ «باسمة» التى فوجئت وهى فى الرابعة عشرة من عمرها، تزف إلى رجل لم تره من قبل»

لم يلتزم الكاتب حرفية الواقع. ولم يحتفل بتسجيل جزئياته. ولم يتدخل فى أى من أحداث الرواية. ولم يبد تعاطفا مع شخصية دون أخرى. وإنما بدا محايدا إلى حدما، حتى ضمن لروايته وحدة ديناميكية، والتحاما عضويا بين عناصرها. أسهمت جميعا فى بلورة الأزمة الروحية التى مزقت الجيل الجديد الذى تنتمى إليه «باسمة». وفى الإشارة إلى أن هذه الأزمه مرآة صادقة للأزمة الحقيقية فى أعماق المجتمع وفى بنيانه الطبقى! وتلازمه وجهة النظر النقدية هذه فى رواية أصدرها ١٩٧١ (فارس مدينة القنطرة)، وفيها ينقد كل ما أدى إلى هزيمة يونيو ١٩٦٧ «من الأخطاء العسكرية الفنية، ومن التخاذل والتواطؤ، والخيانة، وفقدان «القادة العرب الاقحاح» كما يقول.

وحول أزمة الثقة، وتوتر العلاقات بين الأجيال، وما يحمله كل جيل من أفكار وقيم وسلوكيات وسلطة، تدور روايات وليد مدفعى، وهانى الراهب، ثم صدقى اسماعيل. يختار الأول فى (غرباء فى أوطاننا) ١٩٦٥ أسرة دمشقية فى الخمسينيات، وما تعانيه من عدم تواؤم عقلية جيل الأب، مع احتياجات وتطلعات جيل الأبناء. وما يحدثه من الكبت، والتوتر وعدم التكيف النفسى والاجتماعى. وفى (المهزومون) ١٩٦١ و (شرخ فى تاريخ طويل) ١٩٦٩ لهانى الراهب، يصور هموم ومطامح الشباب الجامعى طوال الخمسينيات. واختلاف أفكارهم ومصالحهم مع غيرهم، وما يسببه ذلك من ضياع وتشتت. وهو يضع يده على تلك الأزمات الحادة التى يقع فيها الجيل الجديد. إزاء الجنس، والحضارة، والعمل القومى. والرواية تصطبغ بصبغة تشاؤمية. وبخاصة فى تعرضها لهموم الحياة اليومية، وهموم الشباب الذى فقد الثقة فى كل من حوله، وفى إمكانية تحقيق آماله مستقبلا.

نفس المشاكل مهيمنة على رواية (المحمومون) ١٩٦٥ لمحمد الراشد. الذى يقول عن روايته إنها درس تحليلى لأزمه الجيل العربى إزاء مشكلاته النفسية

والعاطفية والحضارية . ويصور فيها موقف هذا الجيل من أمراض المجتمع والنفوس ، وكيفية مواجهة الزيف والخداع والنفاق الاجتماعي والوصولية .

أما (العصاة) ١٩٦٤ لصدقي إسماعيل ، فإنها تعالج الواقع الاجتماعي والسياسي والقومي ، من خلال حركة الأجيال ، وعلاقاتهم المعقدة . وقد اتخذت التاريخ إطارا لها . وكأنها استهدفت التأريخ لتطور الفكر السياسي والاجتماعي للمجتمع العربي السوري ، من خلال تجارب أجيال ، في فترة تمتد من مطلع القرن العشرين حتى مابعد حرب فلسطين ، والتي يخوضها عدد من أبطالها أوائل الخمسينيات . وهذا يجعل الكاتب أحيانا ملتزما بالتسلسل التاريخي لبعض الأحداث . مثل الحرب العالمية الأولى وثورة الشريف فيصل ١٩١٩ ، والاحتلال الفرنسي ١٩٢٠ ، والثورة السورية ١٩٢٥ ، واضطرابات عام ١٩٣٦ ، وحوادث الاسكندرونة ١٩٣٧ ، وثورة العراق ١٩٤١ ، وحوادث الاستقلال ١٩٤٥ وحرب فلسطين ١٩٤٨ وهكذا .

إن البعد السياسي يترك أثره الواضح في الرواية . حيث يظهر متمردا على الواقع الفاسد . ملقيا الضوء على الواقع العربي عبر تطوره السياسي والفكري ، وآفاق تحركه . وقد نقدها الكاتب في كشفه عن لبنات هذا الواقع وأوليات تكوينه القومي ، وصلة هذا كله بقضايا التخلف والتجزئة ، والتزييف ، فالفكر السياسي إذن هو المحور الذي تستند إليه الرواية . مضافا إليه بعض المواقف الاجتماعية والنفسية لشخوص الرواية الذين قدمهم الكاتب تقديما واقعيا نفسياً . ساعده على أن يصوغ آراءه وأفكاره ومواقفه ، مما يراه من التردي الاجتماعي ، والأخلاقي ، والثقافي ، ومن فساد الأنظمة التي كرست الهزائم وأبقت على واقع التجزئة .

وتتميز (العصاة) بأنها تتوسل إلى استبطان الشخوص وتقديمهم بالتحليل النفسي ، وبأدوات علم النفس ، محاولا استكشاف أغوارهم النفسية ، والدوافع السلوكية والأسباب الكامنة وراء كثير مما يعانونه من

كبت وعقد وأزمات داخلية . ورغم أن حركتها تمتد حوالى خمسين سنة ، فإنها لم تنبهر بالحدث كحدث . إذ أنها ركزت على إقامة علاقات إجتماعية متشابكة ، لأسرة كبيرة ، ولمن يتصل بها ، فى علاقات مختلفة ، من خلال ثلاثة أجيال : جيل محمد عمران ، ثم جيل ابنه عمران ، ثم جيل حفيده عمران . والكاتب يقدم هذه العلاقات تقديما يدل على فهم واقعى ونفسى وإنسانى ، للتاريخ ، وللناس . للواقع وللأحداث . للماضى وللحاضر . وكأنه ابتغى تحريك الواقع التاريخى عبر تجارب الحياة اليومية .

كان النزوع نحو الواقعية الاشتراكية فى الرواية العربية فى سوريا ، هو القمة التى تبلور عندها الاتجاه الواقعى . وقد هيأت لذلك ظروف المجتمع ، وحركته والترجمات عن الروسية ، وإيمان الكتاب بضرورة أن يكون لهم دور إيجابى ، يتعدى كونهم مصورين لمراحل تاريخية ، أو مسجلين لظواهر سطحية ، أو ناقدين لأوضاع الماضى البعيد والقريب . إذ لابد من أن تكون رؤيتهم ثورية ، وأعمالهم أكثر إيجابية ، ونظرتهم شاملة . ولابد أيضاً من أن يتعمقوا واقع مجتمعهم ، ليكشفوا عن القوى الكامنة فيه ، والطبقة صاحبة المصلحة فى التغيير والمستقبل . وأن يعروا تلك الطبقات التى استبدت سياسيا واقتصاديا ، أو التى شاركت فى ركب المستعمر ، وتمثل سلوكه وقيمه ومبادئه .

فلا عجب إذن أن يصبح الفلاحون المعدمون موضوعا لروايات جديدة . وأن يغرس اديب قلمه فى البيئة العمالية . وأن تحتل البطولة الجماعية لا الفردية المساحة الكبرى من بعض النصوص الروائية . و أن تتحرك البيئة الشعبية بعض الأحياء الشعبية فى المدينة حركة طبيعية ، بكل ما يصطرع فيها ، داخل بناء روائى . وفى سبيل الهدف والمضمون ، فإن لنا أن نتوقع عدم الاحتفال — أحيانا — بالشكل الفنى واعطائه الأهمية التى ينبغى أن تكون له . وهذا هو المأخذ الوحيد الذى أخذه النقاد على الواقعيين الإشتراكيين

منذ مكسيم جوركى ، وما يزالون يأخذونه على كتابات المحدثين إن لم يتداركوا هذا الأمر ، وإن لم يتعاملوا مع العمل الروائى على أنه وحدة متكاملة ، ونسيج متداخل من عناصر الشكل والمضمون فى آن معا .

وفيما عدا ذلك فإن الواقعيين الإشتراكيين من كتاب الرواية السورية ، كانوا واعين بظروف مجتمعهم ، مدركين للقوى المتصارعة فيه ، مستشرفين للمستقبل الأمثل .

ونستطيع أن نذكر منهم حنا مينة ، وأديب نحوى ، وفارس زرزور ، وصلاح ذهنى ، ونبيل سليمان. فقد كان الأولان من الرواد الطليعيين . أصدر « حنا مينة » روايته الأولى (المصابيح الزرق) ١٩٥٤ ، وأصدر « أديب نحوى » روايته الأولى بعده بأربع سنوات وفى النصف الثانى من الخمسينيات (متى يعود المطر) ١٩٥٨ . وهى أول رواية سورية تتناول علاقة الفلاح بالأرض وبالإقطاع من منطلق واقعى اشتراكى . ثم أصدر (جومبى) ١٩٦٥ ، و(عرس فلسطينى) ١٩٦٩ .

كما كانت (متى يعود المطر) أول رواية تعالج قضية الأرض والفلاح فإن رواية (جومبى) أول رواية ترفض ماحدث بين مصر وسوريا فى ١٩٦١ من انفصال تم بالنسبة للوحدة بينهما . كذلك كانت (عرس فلسطينى) أول رواية تصدر بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ فتدين الماضى كله ، وتجسد طريق الخلاص لأزمة الإنسان العربى الفلسطينى المعاصر ، وترسم معالم مرحلة جديدة فى حياة هذا الإنسان . وإن دل هذا على شىء ، فإنما يدل على أن أديب نحوى كاتب يعيش واقع أمته ، وينعكس فى قلمه نبض قلبها الدافق ، وأنه يحرص على أن يكون فنه فى المقدمة دائما . لايدع حركة الزمن والأحداث تسبقه . ولايتخلف فتتجاوزه خطى الجماهير التى يعتبر نفسه واحدا منها ، ومعبرا عنها ، وقائدا لها بفنه التقدمى الرائد .

وفى (جومبى) أراد الكاتب أن يقول . إن أبناء الشعب ، وبخاصة

الطبقات الفقيرة يقفون ضد الإنفصال ، ويناضلون من أجل إعادة الوحدة بين مصر وسوريا . وفيها نرى التنظيم غداة الانفصال وملاحقة الوحدويين يوعز إلى مختار حي باب المقام « بكور صايات » بأن يتظاهر بأنه انفصالي ويلهي رجال الشرطة بأن يذهب معهم ، ليدلهم على الوحدويين إذا ماطلبوا منه ذلك . ريثما يتم تهريب رئيس الحلقة « أحمد رضوان » . وينفذ « بكور صايات » الأوامر . وينزل علم الوحدة عن دكانه ، ويرافق الشرطة في تفتيشهم المنازل . في حين تستمر أعمال الشغب في الحي . مما يضطر رجال الشرطة إلى اطلاق النار ، فينتج عن ذلك سقوط اصابتين داميتين .

وهنا نرى « حسن ناطور » و « أحمد رضوان » اللذين يركز عليهما الكاتب طويلا . الأول قبضاي والآخر معلم . بيد ان « بكور صايات » يصبح موضع اتهام وشتائم اهل الحي ، بأنه انفصالي خائن عميل . حتى إنهم أو عزوا إلى مغسل الموتى بأنه مات فأسرع بجلب الحانوت ، لدفنه . كل ذلك وهو صابر صامت ، وزوجته تحرضه على أن يخبرهم بالحقيقة ، وكيف أنه وحدوي ، وأن أمر القيادة يقضي بهذا التصرف . وفي إطار حديث نفسي ، يسرد لنا « بكور صايات » قصته ، ويبين موقفه من « أحمد رضوان » رئيس الحلقة ، ومن « حسن ناطور » نائب الرئيس ، الذي يتزوج أخيرا ابنته « أمينة » .

وتزخر الرواية بوقائع متنوعة عن النضال الشعبي وموقف الطبقات الفقيرة منه . وهي في حجم متوسط . مكثفة ومركزة . لاتطويل فيها ولاتفصيلات ولاخطابية . والشخصيات مختارة من البيئات الشعبية . تؤطرهم أطرهم الزمنية والمكانية . ويعيشون نضال مجتمعهم ونضال أمتهم .

ويضيف « أديب نحوي » إلى عالمه الواقعي مسحة أسطورية في (عرس فلسطيني) . ويصوغ روايته صياغة قريبة إلى أسلوب الحكاية الشعبية . حيث يستخدم الراوي الأغنيات الشعبية . ويدور الحوار باللهجة العامية التي تصادفها مبثوثة في السرد . ويضغط الكاتب أحداث روايته ، ويكثف من لغته ، ويبعد كل ماهو هامشي : لتسهل عملية توصيل الإنطباع بيسر .

ووحدة المكان متوفرة ، إذ تدور الرواية فى أحد المخيمات التى يعيش فيها اللاجئون الفلسطينيون .

لكن المسحة الأسطورية تتجلى فى كون « فهد البصاوى » بطل الرواية ، يستطيع أن يكلم الموتى ، وأن يردوا عليه : بـل إن الشهداء يأذنون له بالزواج من بناتهم كما فعل أبو فاطمة . وذلك بعد أن رأوه فدائيا يحمل السلاح . ويكون عرسه ، استشهاده ، بمثابة بدء مرحلة جديدة فى حياة الجماهير الفلسطينية . فالموت هو طريق الحياة المستقبلة . واستشهاد أم فاطمة وهى تنقذ ابنتها من السيل الغادر ، كان هو الآخر بابا مفتوحا لصنع مستقبل فاطمة التى حملت سلاح « فهد البصاوى » لتكمل هى المسيرة .

وفى اعتقادى أن الكاتب « فارس زرزور » يحتاج من النقاد والدارسين إلى وقفة مطولة . لا نملكها نحن الآن . ويكفى أن نشير إلى أنه ينبئ بمستقبل روائى عربى مؤثر . لو أنه لم يتوقف عن الابداع . ولو أنه طفق يجدد فى الشكل ويطور فى أدواته الفنية . فقد أصدر — حتى الآن — خمس روايات : « لن تسقط المدينة » نشرها بالصحف ١٩٦١ ثم أصدرها مطبوعة ١٩٦٩ . و « حسن جبل » ١٩٦٩ وفيهما تبدو البطولة الجماعية فى صياغة أحداث التاريخ . وفيهما استلهم حياة الشعب ، وبخاصة الطبقة الكادحة ، فرسم لنا نماذج شعبية بشرية ، تعيش قضايا النضال القومى ، والعمل السياسى ، والثورى ، ومشاكل الحياة اليومية ابان معارك الكرامة والتضحية .

غير أن روايته (اللا اجتماعيون) ١٩٧٠ تحاول تفسير الحياة النفسية على ضوء التعمق فى العوامل الاقتصادية والمادية : فهو يعرى الإنسان الداخلى لدى فئة من الناس ؛ بحكم تكوينها العضوى والنفسى ، لا تستطيع تحقيق التواصل مع الغير ، ولا ممارسة الحب ، كعاطفة إنسانية بين البشر . أما روايته (الحفاة وخفى حنين) ١٩٧١ فإنها ألصق رواياته بالواقعية الإشتراكية . وهى بداية جديدة لعالم أخذ ينبه إلى خطورة قضاياه . وإلى حدة مأساة حياته . إنه عالم عمال التراحيل فى سوريا . والرواية تصور سفرة من أسفارهم وقد جاءوا من أقصى الجنوب « حوران » ، حتى

أقصى الشمال فى ريف « القامشلى » ، ليعملوا فى الحصاد لأحد المزارعين ، إلا أن رحلتهم تنتهى بالفشل . لأن المزارع إستخدم الحصادات بدلا منهم ، الأمر الذى يضطرهم إلى العودة من حيث أتوا .

ويصور الكاتب بؤس حياة هذه الفئة ومعاناتهم فى سبيل لقمة العيش . ويلاحقهم فى روايته منذ مناداة متعهد الحصاد عليهم ، حتى وصولهم إلى ريف « القامشلى » فى مشاهد حية تزخر بزخم الحياة فى الريف السورى . كما تغلغل الكاتب فى جزئيات وتفاصيل واقعهم . وهو يقرن وصف شقائهم وبؤسهم بدفعهم إلى الحركة والعمل على رفع الحيف عنهم . وهو ما تعبر عنه روايته الخامسة (الأشقياء والسادة) ١٩٧١ . التى تتعدى تصوير الواقع ، إلى تجسيد نوازع التمرد ، والثورة ، لدى الفلاحين المهددين فى أمنهم وخبزهم وحريتهم وكرامتهم .

ويمثل « حنا مينة » تطور الإتجاه الواقعى الإشتراكى فى الرواية أوضح تمثيل . وتعتبر روايته (المصابيح الزرق) ١٩٥٤ ، أول محاولة فى هذا الاتجاه . وقد حملت فى أعطافها كل الشوائب التى تتسرب إلى كتابات المبتدئين المقلدين . من حيث وضوح الهدف ، والمباشرة . والتقريرية ، والأحداث الجزئية الكثيرة . واطلاق الشعارات الطنانة . والإفتعال والمبالغة . واغفال جوانب خفية تتصل بالإنسان من حيث هو إنسان . ذلك أنه اراد أن يقدم صورة سطحية لأحد أحياء مدينة « اللاذقية » خلال فترة الحرب العالمية الثانية . وماشهده من مظاهرات وتنظيمات وطنية تطالب بالجلاء . ودور سكان هذا الحى من الشخصيات الشعبية المختارة فى الحركة الوطنية . والآثار الأجتماعية والإقتصادية والأخلاقية التى خلفتها الحرب .

ولو أن «حنامينة» توقف بعد هذه الرواية ، أو لو أنه لم يفكر فى تطوير فنه ، بناء وتركيبا ، لما استطاع أن يسجل اسمه كواحد من كتاب الرواية العربية البارزين . وإن من يطلع على رواياته التى أخذ يصدرها بعد اثنتى عشرة سنة من روايته الأولى ، سوف يتأكد له أنه فى كل مرة كان حريصا على أن يخطو خطوة جديدة . مستفيدا من خبراته الحياتية ، ومن مبادئه

العقدية التي يؤمن بها ، ديدنه الصدق مع نفسه ومع فنه ومع واقع الحياة في مجتمعه .

ومما هو معروف عن « حنا مينة » أنه احتك بالطبقات الدنيا في مجتمعه ، وأنه عمل مع الكادحين الباحثين عن كسرة خبز ، المستندين إلى قوة عملهم وحدها ، والمستفيدين من عرقهم وكدحهم فقط . وحياته تذكرنا بمكسيم جوركي ، كما تتشابه وحياة عبد الرحمن الخميسي الكاتب المصري . فقد عمل حمالا بالميناء ، وكاتبا على الأكياس ، وحلاقا ، وعاملا بمحل بقالة ، ومساعداً لصيدلي . وقرأ الأدب الروسي متأثراً بمكسيم جوركي . كذلك كان حال عبد الرحمن الخميسي الذي اطلع على الأدب الروسي واختار منه مكسيم جوركي كاتبا مفضلا بالنسبة له . لتشابه حياتهما ، ولاتفاق مشربهما وآرائهما .

وأضاف « حنا مينة » إلى جوركي إعجاباً خاصاً بجبران خليل جبران ، وهو ما يلاحظه الدارسون على عبد الرحمن الخميسي الذي استفاد من الواقعيين الاشتراكيين ، ومن الرومانسيين ، وخلق لفنه مجرى رومانسيا ثوريا . طبع إلى حد كبير أشعاره ومقالاته وقصصه القصيرة . في حين أن هذا المزج عند « حنا مينه » قد جعله يستفيد من الواقعية الاشتراكية في مضامين رواياته ، وفي انتخاب الشخوص من المطحونين وعمال الميناء والمشتغلين في البحر ، ومن الرومانسية بما كان يضفيه على عالمه من رموز تخدم السياق الروائي أحيانا . وفي تعامله مع « البحر » بانعطاف كلي إلى هذا العالم الذي غمر كيانه كله ، فأصبحت العلاقة بينه وبين البحر علاقة عشق وحب ووجد . وانتقلت هذه العلاقة إلى الفن الروائي ، فأضفت إلى عالمه الفني طعماً ولوناً ومذاقا متميزا .

بعد روايته الأولى أصدر « حنا مينة » خمس روايات : (الشراع والعاصفة) ١٩٦٦ ، و (الثلج يأتي من النافذة) ١٩٦٩ ، و (الشمس في يوم غائم) ١٩٧٣ ، و (بقايا صور) ١٩٧٤ ، و (المستنقع) ١٩٧٨ . والروايتان الأخيرتان بمثابة جزئين من ثلاثية (الياطر) التي يتحدث فيها عن حياته وأسرته ، بصراحة وواقعية وصدق .

ينقلنا الكاتب فى (الشراع والعاصفة) إلى عالم البحر وما يتصل به . فيصور حياة البحارة والصيادين اليومية ، وصراعاتهم، والبؤس الذى يعيش فيه عمال الموانى ، والمستغلين ذوى النفوذ ، ثم صراع الشعب مع المستعمر الفرنسى . ورغم تعدد خيوط الرواية ، وكثرة الشخوص فيها ، فان الكاتب استطاع أن يحرك خيوطها جيدا ، وأن يجعلها جميعاً تدور حول شخصية « الطروسى » . فالكاتب يعرض الشخوص ويدرسهم على ضوء علاقتهم به قوة أو ضعفا ، إيجابا أو سلبا . وقد قسم روايته أقساماً ثلاثة ، يقوم « الطروسى » فى كل قسم منها بحادث مهم له دلالة معبرة . ومن توالى هذه الأحداث وتضافرها ، تتجسد مأساة « الطروسى » ويتحقق وجوده وتبرز بطولته .

إنه فى الحادثة الأولى ينتصر لكل العاملين من البحارة ضد محتكرى النقل بين الرصيف والبواخر ، « ابن الرشيد » . والكاتب أراد هنا أن يبلور الصراع الطبقى الدائر فى المجتمع ، وأن يبين القوى المستغلة وأذنابها وأبعادها . وأن يؤازر القوى المغلوبة على أمرها . كما أنه أثبت بداية تفتح الوعى فى المجتمع العربى فى سوريا، وبالذات لدى أمثال « الطروسى » ممن لا يملكون سلطة ولا ثروة . وفى الحادثة الثانية صور الكاتب « الطروسى » فى معركة مع الطبيعة . حين أنقذ « الرحمونى » الذى أدركته العاصفة وهو بصحبة عدد كبير من الصيادين . بينما يتتبع الكاتب « الطروسى » وهو يناضل مع جموع الشعب ، ضد العدو الخارجى ، المستعمر الفرنسى . فقد أثبت مهارة فى تنفيذ المهام التى وكلت إليه ، وبخاصة تهريبه الأسلحة ، وحملها إلى أبناء الشعب .

هذه المعارك التى رمى الكاتب بشخصيته الرئيسية فى أتونها ، تجرى فى فترة ما بين غرق مركب « الطروسى » ، وعودته بمركب جديد إلى البحر الذى يتعلق به ، ويعشقه ، ويرغب فى أن تذوب حياته فى قطرات مياهه . والكاتب كان شديد الانحياز لبطله ، تعبيرا عن إيمانة ببطولة الشعب والكادحين فيه . ومن ثم أغدق عليه من الصفات التى لم يغدقها

على المستغلين . ثم جعله يتفوق فى كل مجالات الصراع التى خاضها . وكشف أبعاده الإنسانية والاجتماعية والوطنية . وفوق إيمانه بإيجابية الإنسان ، وبالغد ، فان الرواية خطوة أكثر تقدما من حيث الشكل عن سابقاتها .

وإذا كانت حركة الصراع الاجتماعى فى (الشراع والنافذة) تتخذ مستوى إنسانياً عميقاً ، فإنها فى (الثلج يأتى من النافذة) تصل إلى مستواها الفكرى الرامز . وإذا كان « الطروسى » البطل ، يعذبه الإنتماء وهو وسط الناس ، فإن « فياض » فى « الثلج يأتى من النافذة » يشقيه ويضنيه الاغتراب وهو فى المنفى . إن « فياض » بطل مطارد ، يسبح ضد التيار ، فى دعوته إلى الاشتراكية . فيطرد من بلده ، بحكم الظروف الضاغطة التى يواجهها المناضل الثورى المثقف ، الذى لا يملك غير فكره وعقله وقلمه وإيمانه . مثلما كان « الطروسى » لا يملك إلا قوة ساعده ، وصبره ، وثقته بالناس ، وإيمانه بالغد وإنحيازه للمظلومين .

و « الثلج يأتى من النافذة » تضع بطلها موضع الاختبار ، مزيداً من البحث عن معدنه وعن مدى اخلاصه وصدق إيمانه . وهى تفترض فنيا — الانفصال الشبكى بين المثقفين أدعياء التقدم والثورية وبين الممارسة الفعلية والعملية ، حيث يكون الانصهار الحقيقى مع قوى الشعب الفاعلة ، وحيث يكون المحك الوحيد للعمل المنتج . كذلك فانها ترفض الهروب من ميادين النضال ، أيا كانت شراسة العدو الداخلى . ومن ثم تؤمن بضرورة عودة الهاربين المهاجرين ، إلى حيث ينبغى أن يناضلوا ويكتبوا ويعيشوا ويموتوا .

كان « الطروسى » ذا ملامح محددة . وكذلك كان « فياض » . أما أبطال روايته (الشمس فى يوم غائم) فانهم ذوو ملامح عامة ، وبلا أسماء محددة . الفتى ، الخياط ، ضابط الإيقاع ، امرأة القبو ، سكرتير المستشار . وكان الواقع بكليته يتحرك بأبعاده الإنسانية والاجتماعية

والاقتصادية فى (الشراع والعاصفة) و (الثلج يأتى من النافذة) . وهنا يمتزج الواقع الآنى بالواقع التاريخى ، بالرمز ، بالأسطورة ، بالحلم ، بالتداعى الحر ، والمونولوج الداخلى ، فى بوتقة فنية واحدة . وهو ما يؤكد تطوره فى الشكل ، وتجديده فى البناء الفنى . مع احتفاظه بأبعاد رؤيته الفكرية . فالصراع يدور ضد العدو الطبقى ، وضد العدو القومى ، ومن أجل البحث عن الذات والسمو بها ، من خلال البحث عن كنه الوجود .

و « الفتى » هنا مثل « فياض » هناك ملتزم بعقيدة سياسية ، يتحمل فى سبيلها الصعاب . لكنه يختلف عنه فى إيجابيته ، وفى عدم تخليه عن أرض المعركة ، وفى تحديه لأصوله الطبقية ، وفى انتصاره الواضح لسكان الأكواخ الفقيرة ، وازدرائه الشديد لسكان القلاع والقصور . وهما النموذجان المتناقضان اللذان تقدمهما الرواية . فالفتى يناضل طبقيا واجتماعيا ولايعيش فى الفكر . وهو يحتك ويختلط ويعانى ولايهرب ولايبتعد . وإن ظل إيمانه العقدى ثابتا . إنه يخوض صراعا ضد إنتمائه الطبقى الذى ورثه ، ويتمرد على عالم عائلته القائم على استغلال الجماهير ، وعلى التحالف مع المستعمر .

ولئن كان الكاتب قد اختار فترة الاحتلال الفرنسى ، فإنه تمكن من أن يجعل قارئه يعيش مع اللحظة الراهنة ، وكأنه يرى واقعا معاصرا يتحرك أمامه ، بمعنى أنه يقصد الحاضر لا الماضى . الواقع الآنى لاالتاريخ ، الأحياء لا الأموات . القضية الاجتماعية والاقتصادية لا السياسية . ولعله من ناحية أخرى أراد أن يقول إن واقع المجتمع وطبيعة العلاقات الإنسانية فيه لم يحدث لهما أى تغيير . وكأنه يرى أن الاستعمار ما زال قائما بشكل أو بآخر . ولقد جعل « الفتى » يرفض ، ثم يتمرد ، ثم يثور . وثورته تتم بالرقص الذى يعلمه الخياط إياه . فالرقص عند الفتى عملية دفاع . وبالتحديد رقصة الخنجر ، التى بعثت فى نفسه نزوعا إنسانياً جعله

مشدودا إلى عالم سكان الأكواخ الفقيرة ، وإلى الخياط وضابط الإيقاع وامرأة القبو . وهو في نفس الوقت ، ماجعله نافرا من عالم أسرته الغنية المستغلة .

ومما يلفت النظر في هذا العالم الفني ، توظيف الأسطورة كأداة ذات طابع رمزى تتضافر مع الرمز ، لتمثل الواقع . ومقدمة الرواية تقول إن الأسطورة تعانق الواقع ، وهذه حقيقة . فالتاريخ يتجسد حاضرا ومستقبلا . والوجود البشرى يبدو لوحة صامتة معلقة على جدار الزمن . لن تتحقق لها الحركة إلا بوجه الحبيبة المبتسم من خلال الرقص أو العزف . كما تحكى الأسطورة : إنه فى الزمن غير المسطور ، فى كتاب كان معبد وكانت صورة فى معبد ، وفتى يهوى الصورة التى فى المعبد . ويظل الفتى يرقص حتى تخرج الصورة وتبتسم له . إنها امرأة جميلة ، تبرز وتتشكل وتتحدد ملامحها . حين يحاول لمسها أو البكاء على صدرها لايقع إلا على حجر ! فالابتسامة الصافية على ثغر المرأة الجميلة كالشمس فى سماء زرقاء . وهى لا تتحول إلى حقيقة إلا بالرقص من خلال عزف ضابط الإيقاع .

ووجه الحبيبة المبتسم يعبر عن إمكانية الولادة الجديدة لسكان الأكواخ البائسة . والشمس — شمس الثورة ، لايمكن أن تبقى خلف الغيوم والسماء الزرقاء . إنها سوف تشرق حتما فى يوم من الأيام . عندما تجد فارسها العنيد الذى « يرقص رقصة الخنجر » ويتوثب ليبدد الغيوم ويصرخ « كلنا ساقطون . فى قاع البحر نحن » . لكنه لن يرقص وحده . لابد من أن يلم شمل المحرومين الفقراء ، ويوحد صفوفهم ، ويعايشهم كى يحسن قيادتهم ، ليتجاوزوا معا جميع السلبيات والصعوبات والحواجز . وأول هذه الحواجز هو حاجز الطبقة التى يخرج من أحشائها أمثال هذا « الفتى » الفارس .

وبالقدر الذى اقترب فيه الكتاب الواقعيون على اختلاف طرق معالجتهم الفنية ، من الواقع الإجتماعى ، بالقدر الذى ابتعد فيه الكتاب الوجوديون عن هذا الواقع . فلم تكن ثمة علاقة تربطهم به . كما يتجلى ذلك فى رواياتهم :

وحقيقة الأمر أن هذا التيار فى سوريا ، لا يختلف عما رأيناه عند ممثليه فى لبنان . والأكثر من ذلك أن الكتاب فى سوريا استهوتهم الوجودية الفرنسية بخاصة ، عن طريق متابعتهم لحسان بول سارتر وسيمون دى بوفوار والبير كامى وفرانز كافكا ، من خلال ماكانت تقدمه دار الآداب اللبنانية من ترجمات . ومن ثم أثرت (الأيدى القذرة) لسارتر و (العادلون) لكامو فى مطاع صفدى . وأثرت (المحاكمة) لفرانز كافكا فى (فى المنفى) لجورج سالم .

وملاحظاتنا التى أثبتناها ونحن نناقش أعمال سهيل إدريس وليلى بعلبكى فهى هى التى نأخذها على كتابات مطاع صفدى و جورج سالم ووليد إخلاصى وكوليت سهيل وأنور قصيباتى . من حيث العزلة عن الواقع الحى . والتصوير النرجسى لشخصية محورية واحدة لا تخرج عن أن تكون هى شخصية المؤلف . ومن غرابة الأحداث وبعدها عن المنطق . ومن صدور الروايات عن رؤية وجودية صارخة ، تحول الروايات إلى مجرد تجريد فلسفى وتنظير فكرى ، ومعالجة فردية لأفكار ومبادىء غير مرتبطة بواقع الناس والأشياء من حول الكتاب .

« فجيل القدر » ١٩٦٠ التى تقع فى أكثر من خمسمائة . صفحة لمطاع صفدى . تصدر عن مقولة الفردية التى تربط كل فعل بالذات . وبالأنا . حتى صور الانبعاث والثورة نجدها تنبع من الداخل ، من التجربة الشخصية ، والرواية تغطى أربع سنوات من حياة الجيل الصاعد من طلاب جامعة دمشق ، ومن العمال ، ومن العسكريين الجزائريين فى سوريا ، منذ بداية السنة الأولى من حكم أديب الشيشكلى ، حتى وصول الرئيس الراحل جمال عبد الناصر إلى دمشق فى الأسبوع الأخير من فبراير ١٩٥٨ .

ويختار الكاتب من بين الشباب من يمثل فكره وفلسفته « نبيل » . طالب فلسفة ، وفنان ، ومناضل . ويصفه بأنه أعمق فيلسوف عرفته الإنسانية ،

وبأنه أعظم من يتكلم فى الموسيقى والفن ، وغير ذلك مما يحب الكاتب أن يصف نفسه به ، أو أن يجعل الآخرين يصفونه به . ويجعله يتحدث فى مقولات فلسفية . ويدخله كثيرا فى مناقشات فكرية ، ويطلق على لسانه آراء وإشارات وجودية . والعلاقات التى تربط « نبيل » و « هيفاء » تحكمها مفاهيم وجودية أيضا . كما أن مصطلح « موقف » يستخدم فى الرواية بمدلوله الوجودى الخاص . تأكيدا لمحاولة التوصل إلى فهم وجودى للإنسان من خلال الذات وعن طريق الجدل المستمر والمعاناة الدائمة .

وفى (ثائر محترف) ١٩٦١ لنفس الكاتب ، نصادف نفس الشخوص ونفس الأفكار ، وذات المنطق ، كريم ثائر محترف ، سمير مناضل تقدمى ، كنعان ثورى عروبى قومى ، اندريه شاعر عابث ، زاره فتاة ارستقراطية معقدة ، بول صاحب نظرية فى الحضارة ، حنان دارسة اجتماعية ، مادلين راقصة إيطالية ، والخمر والمخدرات واللهو والجنس والوطنية محاور لضياع الشباب وحركة تمردهم الفردية . وإذا كان الكاتب فى روايته الأولى قد قسم روايته إلى أربعة أقسام ، وزاوج فيها بين السرد ، والمذكرات ، والرسائل والتداعى ، والحوار الداخلى ، والقطع السينمائى ، فإنه فى هذه الرواية اعتمد اعتمادا أساسيا على معطيات علم النفس ، وعلى التجارب الحديثة لكتاب تيار الوعى .

كأن الرواية عند مطاع صفدى دراسة تطبيقية لأفكاره ولرؤيته الوجودية ، تلك التى انسحبت على مفهومه للرواية ، وعلى فهمه للفن . إذ أن مهمة الفن فى نظره هى التعبير عن الشخصية الداخلية وإبراز لونياتها . والقصة أو الرواية ليست حكاية معابر مندرجة فى الزمان والمكان . إنها بلا حادثة : لا لكونها تأنف من الواقع ، ولكنها هى ذاتها جزء من المصير الانبعاثى المنطلق من صميم الأمة . إنها قصة أو رواية الصيرورة . صيرورة الفرد ..

ويتأثر « جورج سالم » فى روايته الوحيدة (فى المنفى) ١٩٦٢ بفرانز كافكا فى (المحاكمة) إلى حد التطابق فى مفهومهما للخطيئة ، والبراءة ،

والنفى ، والعذاب الإنسانى ، والحتمية المفروضة ، وفى الغربة الروحية للانسان التى يعانى منها كل من البطلين . وهما متشابهان فى الملامح والمواقف والصراعات . ونهاية كل منهما الإعدام . ومشهد إلقاء القبض على البطلين متطابق . وقاضى التحقيق عند كافكا هو قاضى التحقيق عند جورج سالم ، بشكله وسلوكه ، وطريقته ، واستهتاره . والمرأة ذات العلاقة المشبوهة بالسلطان . تراها عند كافكا زوجة محضر المحكمة وعند جورج سالم المغنية . ويظل الحاكم أو القاضى عندهما مجهولا لا يعرف إلا بأعماله فقط . وغير ذلك من الرموز والأفكار واتفاق الفكرة . فهل أراد جورج سالم أن يقدم ترجمة عربية للمحاكمة ؟ ! وهل هذا هو السبب فى أن تاريخ الرواية العربية الحديثة فى سوريا لم يقرأ له غيرها ؟ !

وهكذا نسمع صراخ « كوليت سهيل » فى (أيام معه) ١٩٥٩ ، (ليلة واحدة) ١٩٦١ كما سبق أن استمعنا إليه صادرا من « ليلى بعلبكى » . إنها تثير المشاكل عينها . وتتخذ الموقف ذاته . وتعبر عن حيرتها وقلقها ، وذاتيتها وتمردها . لأنها تنطلق من عين المنطلق . وتعانى نفس المعاناة . وتشرب من الينبوع الوحيد الذى نهلت منه « كوليت سهيل » ، وغيرها من الأدباء والأديبات . اللهم إلا ماتطالعنا به مؤخرا الكاتبة السورية «غادة السمان» . بعد مشوار طويل مع القصة القصيرة . ففى ١٩٧٥ أصدرت أول رواية لها (بيروت ٧٥) ، وفى ١٩٧٦ نشرت ثانى رواية (كوابيس بيروت) . وفيهما ترتبط بواقع لبنان . بل تتنبأ بحدوث الحرب اللبنانية بعبارات واضحة .

وتركز فى نبوءتها عالية الرنين ، على نقطتين أساسيتين هما : الجنس ، والنظام الطبقى . إذ هما معا قادا إلى الحرب التى تنبأت بها الكاتبة . فالشريحة الحاكمة منحرفة وطنيا وأخلاقيا . وكل شىء لديها قابل للبيع أو للمساومة . للدرجة أنها تتواطأ مع العدو الصهيونى ، ضد العمال والفلاحين فى الجنوب

اللبنانى . ولاشك أن الكاتبة متأثرة بلغة الصحافة ، وبالقصة القصيرة التى كتبتها ، فى اهتمامها باللقطات الخاطفة ، والانتقالات السريعة ، واللهاث المحموم وراء بعض الصور المثيرة .

* * *

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن الرواية العربية الفلسطينية ، التى كتبها أبناء فلسطين الذين يعيشون داخل الأرض المحتلة أو خارجها ، فإنا لن نفاجأ إذا ماتبين لنا أن الموضوع الذى تدور حوله معظم هذه الروايات واحد ، وأن القضية التى تشغل كتابها قضية محورية وأساسية ووحيدة . وهو أمر طبيعى لا يحتاج إلى تبرير أو إلى تفسير . إن فلسطين هى الموضوع وهى القضية . هى البداية وهى النهاية . هى الدافع إلى الكتابة وهى الغاية من الكتابة . فلسطين المسلوبة وما استتبعه احتلالها من فواجع ومآسى ومشكلات : التهجير . التشريد . الإعاشة فى المخيمات المتنقلة . الأزمات النفسية والسياسية والإقتصادية . العلاقات مع الدول العربية .

ومعظم الروايات تتفق على ضرورة العودة . عودة الأرض إلى أصحابها . وعودة الأصحاب إلى الأرض . حيث أهلهم ، وترابهم ، ودورهم ، وذكرياتهم ، وتاريخهم ، وجذور حضاراتهم . وإزاء توالى النكسات منذ ١٩٤٨ ، كان لزاما فى تصور الكتاب الروائيين أن تكون الثورة المسلحة ، وأن يكون الفداء بالدم ، هما معا السبيل الأوحد إلى إعادة الأرض والحق والأهل .

ويرتبط بهذا كما يبدو من دراسة الروايات العربية الفلسطينية ، رفض المهادنة والمساومة والاستسلام ، ثم إدانة كل السلبيات ، وكل الذين لاينحازون إلى القضية انحيازا تاما . وهى النغمة السائدة فى الروايات .

ولما كان المضمون هو الأساس الثابت ، ولما كانت الفكرة هى الأصل

فإن الشكل عند البعض يأتى تاليا فى الأهمية ، وقد لا يحظى بأدنى أهمية . واستتبع ذلك أن تكون الخطابية ، والمباشرة ، والانفعالية ، سمات شبه مشتركة فى عدد وافر من الروايات العربية الفلسطينية .

وقد لا يكون غريبا أن يصبح الاتجاه الواقعى ، فى نزوعه نحو النقد أو نحو الاشتراكية هو الاتجاه الغالب . فإذا ماصدرت رواية تحمل رؤية رومانسية أو عبثية أو ذاتية شخصية ، تكون رواية شاذة وإن ادعى صاحبها أو كاتبها ماركسية أو تقدمية أو ثورية . فرواية « نبيل خورى » (حارة النصارى) ١٩٦٩ اختار لها الكاتب قالبا رومانسيا صرفا . وظللها بسحابة حزن رومانسية ، ومبالغات لاحد لتصورها وتصديقها . فكانت النتيجة أنه ساق مجموعة من التأملات الشعرية الحارة ، التى لا تتناسب مع عقلية القارىء العربى بعد يونيو ١٩٦٧ ، ولا مع القضية التى لم تعد لغة الانفعالات والعواطف السطحية ، تساعد على الاقتناع بها ، وتبنيها ، والانحياز لها .

كذلك الحال بالنسبة لرواية (صراخ فى ليل طويل) لجبرا ابراهيم جبرا . الذى — فيما أظن — أراد كتابة سيرته الذاتية الشخصية . فهى تدور حول شاب فلسطينى مثقف ثقافة واسعة ، يلجأ إلى بغداد ليلتحق بعمل فى إحدى كليات الجامعة ، ثم يصادف عددا من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والعاطفية . ويقع فى حب فتاة تختلف عنه طبقة ومعتقدا ونوع حياة . وتجرى أحداث كثيرة تتعلق بـ « سمية » وأسرتها الاقطاعية (أسرة آل ياسر) . وعلاقاته مع مجموعة الشباب أمثال : عدنان حسين عبد الأمير ، عبد القادر ياسين ، كريم ، توفيق الخلف ، أحمد الربيضى . وغير ذلك مما يتصل بحياة هذا الشاب — الكاتب ، اتصالا وثيقا . وروايته (صيادون فى شارع ضيق) نشرت بالانجليزية ١٩٦٠ ثم نقلها الدكتور محمد عصفور إلى العربية ١٩٧٤ ؟

وفضلا عن أن روايته الثانية تستكمل جانبا من سيرته الشخصية الذاتية ، فإننا هنا نتعرض للرواية العربية المكتوبة باللغة العربية لقراء عرب ، ولا نشغل

طويلا بتلك الروايات المترجمة ، سواء كان مؤلفوها الأصليون عربا أم غير عرب . وعلى أية حال فإن ماكتبه جبرا ابراهيم جبرا ونبيل خورى ، لايمثل القضية ، ولا يدخل فى إطار الاتجاه السائد فى روايات الروائيين العرب الفلسطينيين . ولا يعبر إلا عن ذوات خاصة مشغولة بمسائل ذاتيةشخصية . وفى هذا مايؤكد أن الرومانسية أو العبثية أو العدمية . لاتتوفر بشكل أو بآخر فى هذه الروايات .

ثم إن الرواية العربية الفلسطينية لم تعرف الرواية التاريخية بمفهومها وشكلها اللذين ألفناهما فى روايات جرجى زيدان وغيره ، ليس لأنهم مفصولون عن تاريخهم وماضيهم وحضارتهم ، ولكن لأن رؤيتهم للواقع وارتباطهم به ، فكريا ووجدانيا وفنيا ، طغى على كل شئ . كما أنهم يعتبرون التاريخ الحى والواقع الموثق الآنى ، ليس فى حاجة إلى كشف . فضلا عن أنهم جزء من الأمة العربية الكبرى التى أرخ لحضارتها ولتاريخها ، كتاب روائيون كثيرون . فتاريخهم هو حاضرهم ، وواقعهم . وماضيهم ليس إلا حاضرهم .

ولا ننسى أن الاستناد إلى التاريخ يحتاج إلى مكتبات متوفرة : ومصادر مهيأة ، ووقت طويل للبحث والاستقصاء ، وأرض ثابتة مستقرة يكتبون فيها : إذ أن المخيم مجرد إطار مكانى هامشى . والإقامة فيه طارئة وقسرية . مما لايساعد على كتابة رواية تاريخية ، بل إنه لايهيئ لإفراز أعمال روائية طويلة . ولعل هذا هو أحد الأسباب الرئيسية التى أدت إلى تأخر ظهور الرواية ، فنا نثريا مطولا فى الخارج وفى الداخل على السواء .

التاريخ الحى إذن يستغرقهم ويستلبهم . [فتوفيق فياض — مثلا — بدأ مخطط لكتابة رواية طويلة ، يلخص فيها نضال الشعب العربى الفلسطينى منذ عام ١٩١٧ إلا أن لقاءه وهو فى السجن ١٩٧٠ ، بأفراد أول مجموعة فدائية من عرب الأرض المحتلة منذ عام ١٩٤٨ ، وهى المجموعة التى عرفت باسم « مجموعة عكا » أو (المجموعة ٧٧٨) ، جعله يتجه بكليته نحوهم ويكتب روايته

« المجموعة ٧٧٨ » عنهم(١) ، بالشكل التسجيلي الفني ، الذي يحافظ على الحقيقة الموضوعية في عفويتها كما صدرت عنهم ، وعلى الطاقة الفنية في عرضها . ولنا أن نتصور مدى المعاناة التي عاناها وهو داخل الأرض المحتلة ، بسبب الضغوط القمعية غير المحدودة من سلطات الاحتلال . ثم عذابه النفسي عندما ألقي القبض عليه ، والقتل المعنوي والفكري الذي كانت تمارسه ضده سلطات الاحتلال . إلى حد أن عملية الكتابة تصبح مستحيلة .

ورغم ذلك ، يلتقي بالفدائيين ، ويسجل النقاط الأساسية ، ويستوعب عملياتهم . وعندما يخرج من السجن في أبريل ١٩٧٤ ضمن عملية تبادل أسرى الحرب ، يتمكن من تهريب المسودة الأولية للرواية ، ويعكف على كتابتها منذ الشهر الأول الذي نال فيه حريته . إنه لون من ألوان العذاب والقهر اللذين يعيشهما أبناء الأرض المحتلة كتابا وغير كتاب . ولم يكن « توفيق فياض » وحده ، فقد كان معه عدد من كتاب الرواية الآخرين . أمثال اميل حبيبي ، وتوفيق معمر ، وسليم الخوري ، فهد أبو خضرة ، عطا الله منصور ، وسحر خليفة ، وغيرهم ، ممن يناضلون يوميا ، كل أشكال الاحتلال والاستعمار والتقتيل النفسي ، وممن يعانون تجارب التعبير عن هذا الواقع الذي يعيشه شعبهم .

ويبدو لي أن الكتاب استعاضوا عن التأريخ ، بأسلوب فني جديد ، توسلت به الرواية العربية الحديثة بعد الرواية الأوربية . وهو التداعي والاسترجاع والمونولوج الداخلي . فكثير من الكتاب العرب الفلسطينيين يجعلون شخوصهم يتذكرون ماضي حياتهم ، أو يتداعى إلى أذهانهم بعض من تاريخهم ، أو يسترجعون أيامهم التليدة في وطنهم المغصوب .

وأسباب كثيرة جداً ، دفعت هؤلاء الكتاب إلى أن تكون رواياتهم قصيرة ،

---

(١) يقول في صدر غلاف روايته انها « تسجيل روائي لأول وأخطر مجموعة فدائية في الارض المحتله ، كما رواها المؤلف أبطال هذه المجموعه في سجون فلسطين المحتله » .

فأننا لانجد عندهم الرواية ذات الألف صفحة أو الألفين ، أو حتى الثلاثمائة . وأعتقد أن ماذكرناه من ظروف حياتهم ، وطبيعة قضيتهم ، ونوعية علاقاتهم بالداخل أو بالخارج ، ثم وقتهم الذى تستوعبه القضية فكرا ونضالا ، وكذا احساسهم بضرورة الوصول إلى القارىء والتأثير فيه بسرعة ، إلى جانب عوامل الطبع والنشر ، هذه كلها تتفاعل لتجعل رواياتهم بالضرورة صغيرة الحجم ».

ويقف « غسان كنفانى » فى مقدمة كتاب الرواية العربية الفلسطينية . وقد أعطاها كل ذرة فى كيانه . وكل نشاطه السياسى والحركى والفكرى والفنى . ثم استشهد بسببها وفى سبيلها . وروايات التى أصدرها لاتبتعد عن معالجة هذه القضية فى أى سطر من سطورها . ابتداء من (رجال فى الشمس) ١٩٦٣ و (ماتبقى لكم) ١٩٦٦ ، و (أم سعد) ١٩٦٩ و (عائد إلى حيفا) ١٩٧٠ .

نراه فى (رجال فى الشمس) يدين الفردية التى يراد للإنسان العربى الفسطينى الغرق فيها . ويدين معها القيادة الفلسطينية القديمة التى تحولت بخبرتها الطائشه إلى أداة فى يد الرجعية العميلة تحركها فى الخفاء . ثم إنه يرفض أسلوب التفاوض الذى لايوصل الشعب العربى الفلسطينى إلى أهدافه . ذلك أن المتفاوضين لايتفاوضون إلا لتحقيق مصالحهم الشخصية . كما فعل « أبو الخيزران » سائق عربة الموت . الذى كان يتفاوض لمصلحته هو أولا وقبل كل شئ . والذى بقى حيا رغم أنه فاقد الرجولة : بينما قتل الفرن الجهنمى فى المصفحة رفاقه الثلاثة .

وغسان كنفانى يدين هؤلاء الرفاق . لأنهم فكروا فى الهجرة ، والابتعاد عن الأرض . وهو يرى أن الأرض وحدها هى التى تحمى الفلسطينى ، وتحنو عليه وتمده بالقوة . فى ظل العراء ، والطبيعة القاسية ، وظلم البشر . ومن ثم فإنه يعطى الأرض بعداً سيكلوجيا : فهى التى تحرك الشخوص ،

والمشاعر . وهى التى تقف إلى جوارهم فى صراعهم ، وهى التى تشدهم إليها وتربطهم بها . لذا فإن التخلى عنها يعنى الموت تماما . وهو يؤكد أن الأعداء ما كانوا لينتصروا لو تمسك العرب الفلسطينيون بالأرض .

ولم يبق غسان كنفانى شخصية « أبو الخيزران » حيا إلا لهدف . فهو تجسيد للأزمة التى ماتزال حية باقية ، مهما بلغت ذروة المأساة ، ممثلة فى مشكلة العقم وفقدان الذكورة . إنه هو نفسه الذى يصرخ فى النهاية : « لماذا لم يدقوا باب الخزان » ؟ ! فالأمل كبير فى أن رجال تحت الشمس القادمين لن يحتاجوا إلى عربة الموت ، لأنهم سوف يعرفون الطريق إلى شمس الحياة الحقيقية . وهى دلالة متفائلة يحيها وجود « أبو الخيزران » . إذ أنه تجسيد حى للفلسطينى المنكوب الذى يصلب كل يوم ، بعيدا عن جذوره وأرضه . والذى قد يتصور أن خلاصه فى البحث عن المال ، أو فى الثروة ، أو فى تغيير جنسيته . لكنه — أبدا — لن يستطيع تغيير لونه وطبيعته وأصله ، حتى لو اجتثت أعضاء ذكورته . فهو — دائما — المطارد، والباحث عن خلاصه فى صحراء الغربة .

وكأن الكاتب يريد أن يقول إن خلاص « أبو الخيزران » من شقاء البحث عن خلاصه ، بعد مرور سنوات على نكبة فلسطين ، ليس فى أى من هـــذه الوسائل الت توهمها هو ورفاقه الثلاثة الذين انصهروا فى عربة الموت .

وتجربة اللجوء بعد ضياع الوطن ، والحياة داخل المعسكرات ، فى بوتقة عالم شديد البؤس ، يتجاوز حد اليأس إلى الانتحار . يصورها الكاتب تصويرا جيدا وموفقا فى روايته الثانية (ماتبقى لكم) . وقد سخر لهذه الرواية كل إمكانياته الفنية والتعبيرية . وكل خبراته وتجاربه . وحكايات أبناء شعبه ممن يعيشون هذه الحياة القاسية التى لا توصف . وساعدته وحدة المكان والزمان، على أن يوحد بينهما وبين الشخصيات والأحداث ، فى لحن واحد،

يثير الحزن والقتامة ، لالأنه رومانسي ، ولكن لأنه واقعي مأساوى . ولأن شكل المعاناة وأبعادها وعمقها ، تبدو لقتامتها شديدة الوطأة ، بالغة الألم .

وهو لم يسلط الضوء على هذا العالم المأساوى وحده ، وإنما كانت اختياراته من مواقف العالم الخارجى ومشاهده وصوره ، ظلالا أخرى أكثر مأساوية فالخراب والركام والتدمير يحيط بمعسكرات اللجوء . والقيم مهدرة والأمل فى أى منفذ معدوم . أخت تفرط بشرفها . وصديق يخون صديقه . ومناضل يسقط فى ساحة الخيانة . وأب يكره ابنه ويريد التخلص منه . وإذاعات تتناقل أخبار اللاجئين وتذيع رسائلهم الى ذويهم الممزقين تحت كل كوكب ، وزوج يخون زوجه ، وله منها خمسة أولاد . وأب يقتل فى الطريق ويحمل ملفوفا بمعطفين ملوثين . والناس كأنهم فى يوم الحشر ، يطوفون فوق موج داكن من الصراخ فى فراغ أسود بلانهاية . فما الذى تبقى لكم أيها الفلسطينيون التعساء ؟! بقايا الأخشاب المحترقة تصنعون منها أكواخ لجوئكم الذليل ؟!

هذا هو عالم ماقبل يونيو ١٩٦٧ . أما ما ولدته النكسة ، فانه عالم جديد خلق رؤية جديدة وانسانا جديدا . فالثورة قادرة على خلق انسان جديد يختلف فى مفاهيمه وفى نظرته الى الحياة ، عن الانسان القديم . إنه البطل الايجابى الذى يتمرد على الواقع ، ويصل به تمرده الى الممارسة الثورية ، والكفاح المسلح ، حتى يغير علاقات الناس فى ذلك المخيم الكئيب . فالهزيمة غيرت علاقات الناس ، وبدلت نفوسهم ، من خلال تعاملهم مع المقاومة المسلحة بشكل مباشر .

وهذه هى النقطة المحورية التى تدور الرواية حولها . وقد جهد الكاتب فى تصوير الولادة الجديدة . التى كانت انعكاسا للهزيمة على الجماهير الفلسطينية البعيدة عن أرضها ، والقابعة فى مخيمات اللجوء والتشريد واللااستقرار . وأم سعد التى تحمل الرواية اسمها ، هى النموذج الجديد لهذا البطل الايجابى الذى يصنع نفسه من خلال معركته ضد الحاضر البائس . وهى التى تعطى

الرواية أبعادها الفكرية والإنسانية والفنية . كما أنها تعبير عن الرؤية المتفائلة التي تلازم روايات الكاتب .

وفي (عائد إلى حيفا) يكشف غسان كنفاني عن مدى المعاناة التي يعيشها الإنسان العربي الفلسطيني بعد احتلال كل فلسطين في يونيو ١٩٦٧ . ويدين العودة الموهومة التي قد يوحي بها الصهاينة . ويرسم طريق العودة الحقيقية التي لا يمكن أن تتم إلا بالقتال وبالدم : ويكشف فيها حدة الشعور بالندم عند الطبقة المتوسطة ، ممثلة في « سعيد س » الذي ترك ابنه وأرضه عام النكبة ١٩٤٨ . ومنع ابنه « خالد » بعد يونيو ١٩٦٧ من الالتحاق بالفدائيين .

وقد أوحت للكاتب بموضوع هذه الرواية حركة المهاجرين الذين أكرهوا على مغادرة ديارهم سنة ١٩٤٨ ، والذين رخصت لهم سلطات الاحتلال الصهيونية ، أن يجوبوا الأرض المحتلة ، بعد عشرين عاماً من تركها . فعادوا « يزورون » مدنهم وبيوتهم ، ونفوسهم تلتهب شوقاً ورغبة في البقاء . وأراد الكاتب تصوير هذه العودة الفاجعة إلى البيت القديم ، وإدانة هجرة وهجر الوطن المحتل . فقدم روايته القصيرة هذه ، التي تقع أحداثها في ساعات قليلة ، تشغل فيها مواجهة الماضي في البيت القديم دقائقها الأساسية د ذلك أن الموقف الأخير الذي تمت فيه المواجهة مع الماضي استغرق مراحله الأساسية في خط الأحداث بالرواية . « سعيد س » يواجه « دوف » الذي كان قد تركه منذ عشرين عاماً متخليا عن معنى الأبوة . فلم يعرف الإبن إلا الصهاينة آباء وأمهات .

كان « سعيد س » وزوجته « صفية » يحلمان بلقاء ولدهما « خلدون » الذي تركاه في « حيفا » ١٩٤٨ . لكنهما إلتقيا بـ « دوف » الذي راح يعلمهما معنى الأبوة . وكيف أنها ليست لحما ودما وإسما يحمل وجوازات سفر ، وتذاكر هوية ، فالإنسان في نهاية المطاف قضية . ويشعر الأب

بالخزى ويصرخ لزوجته بأن « دوف » هو (عارنا » ولكن خالد هو شرفنا الباقى . ألم أقل لك منذ البدء أنه كان يتوجب علينا ألا نأتى . وأن ذلك يحتاج إلى حرب) .

ولأول مرة فى روايات غسان كنفانى تظهر شخصيات إسرائيلية ، لها همومها ، ومشكلاتها . ويلتقى الفلسطينى فيها مع الصهيونى خارج ساحة القتال . كذلك فانه يصور بعض الشخصيات اليهودية فى إسرائيل « ميريام » وزوجها « ايفرات كوشن » ، اللذين هاجرا من بولونيا إلى فلسطين . وفى الرواية رموز جانبية قوية : بدر اللبدة ، رمز الاستشهاد فى سبيل الأرض — الوطن . ودمه يمثل الدماء العربية التى سفحت وينبغى أن تظل تسفح على أرض فلسطين ، فى حركات المقاومة الشعبية . وفارس اللبدة رمز البقاء على عهد الاستشهاد والشهداء ، والوفاء لهم ، والاستمرار فى الدرب الذى شقوه . أما الرجل العربى الذى استأجر بيته وأبى أن يغادر « يافا » فانه رمز الجذر العربى الأصيل فى الأرض المحتلة .

لقد غاص « غسان كنفانى » فى كل ما هو واقعى وصادق ومحرض ، وحدد موقفه وأدى دوره الذى لم يتخل عنه . ولئن كان فى بعض رواياته لم يوفق من حيث الاحتفال بالشكل ، فانه فى غيرها (ما تبقى لكم) ، (رجال فى الشمس) قد وفق فى الوصول إلى قارئه ، وفى إقناعه وضمان انحيازه له . بالفن الناضج المكتمل ، وبالمضمون الثورى الواعى .

ومن داخل الأرض المحتلة يكتب « توفيق فياض » روايتيه (المشوهون) ١٩٦٤ و (المجموعة ٧٧٨) ١٩٧٤ . وبعد أن استقر فى بيروت أصدر ثالث رواياته (حبيبتى ميليشيا) ١٩٧٦ . كانت (المشوهون) أول رواية فى الأرض المحتلة ، تحدد مسرح أحداثها ، وتتناول نقد المجتمع العربى من داخله ، وتعرض لسلبياته التى طفت على وجهه ، بشكل صريح واع وحاد ، وهى تدور حول حياة الشباب العربى فى الأرض المحتلة . حيث

تختار مجموعة من طلاب مدينة « الناصرة » . وكانت الشبيبة الفلسطينية فى تلك السنوات ، تمر بمرحلة احباطات قاتلة ، بسبب السياسة العنصرية القمعية التى كانت تمارسها سلطات الاحتلال ضد خريجى المدارس الثانوية .

ذلك أن الصهاينة كانوا يغلقون أبواب الأعمال والوظائف فى وجوههم تحت شعار « أورى لوبرانى » مستشار رئيس الحكومة الإسرائيلية للشئون العربية الذى يدعى فيه أنه (إذا كنا نريد أن نسيطر على العرب فى إسرائيل لابد أن نجعل منهم حطابين و سقاء ماء) . وترتب على هذه السياسة ، تسكع المئات من خريجى المدارس الثانوية ، وتعطل كثيرون عن العمل ، وتوقف آخرون عن متابعة تحصيلهم العلمى العالى فى الجامعة العبرية ، التى لم يتجاوز عدد الطلاب العرب الفلسطينيين فيها آنذاك العشرات . والرواية تعرض لهذه الحياة ولتلك الظروف . بل إنه تنـــاول بالنقد مدرسى الأدب والتاريخ ، من العرب الذين بالمدارس الثانوية . وقد تعرض هو نفسه ، إلى الاعتداء المعنوى والحسدى .

ومنعت روايته من المدارس . ووقفت منه السلطات الإسرائيلية موقفا أكثر عنفا ، لكن هذا الرفض الذى قوبل به السلبيون من شخوص روايته ، منحه — ككاتب ملتزم — إيمانا عميقا بالشخصية الفلسطينية تحت الاحتلال ، إذ أنه — فيما يبدو — اعتبره رفضا للسلب و اللامبالاة واليأس ، كما عمق ايمانه بدور الكلمة الحرة وفعاليتها . وفتح عينيه على مدى المسئولية الملقاة على عاتق الكتاب الفلسطينيين الذين يعيشون فى ظل الاحتلال

وفى (المجموعة ٧٧٨) يسجل ست عمليات فدائية ضخمه قامت بها تلك المجموعة ونفذتها فى الأرض المحتلة بعد يونيو ١٩٦٧ . وهم من صيادى البحر فى « عكا » . أرقهم الاحتلال ، وملأ نفوسهم احساسا بالهزيمة والمهانة القومية ، بالرغم مما كانوا يعانون من عادة الإدمان ، والعربدة ،

التى تنتشر فى بيئات الصيادين ورجال الموانى . وقد بذل الكاتب جهداً فنيا طيبا فى تسجيل تلك العمليات على الصورة التى اختارها . وفى دراسة أبطالها وتصويرهم وهم يخالطون الأحداث ، ويكتوون بنارها فى أخطر الظروف وأدعاها إلى الترقب والحذر . وهو يروى روايته بلسان راويها وبطلها حتى يخلى بين القارىء والبطل ، فيقرب القارىء منه كأنه يستمع إليه . وقد مثل الوقائع تمثيلا قريباً من الواقع ، كأنه يراها رأى العين ، بل كأنه يشترك فى تنفيذها ويستقبل وقعها وينفعل له انفعالا عميقا .

وتصادف فى هذه الرواية ما تصادفه فى الروايات العربية الفلسطينية جميعها . تمجيدا لكفاح الشعب الفلسطينى فى سبيل العودة إلى وطنه بعد تقويض الكيان الجاثم على ترابه ، وتصويراً للفرحة بسماع صوته وبقدرته على النهوض بعد أن قارب أن يقتله اليأس والضجر فى الخيام الذليلة . وينقد الكاتب سكان الضفة الغربية الذين قاوموا الاحتلال مقاومة فاترة ، بالقياس إلى ما أبدى العرب فى مقاومته سنة ١٩٤٨ . كما يرفض الهجرة والمهاجرين . ويدين انشقاق المنظمات ومزايداتها على حين يحكم العدو سكينه فى الرقاب داخل الأرض المحتلة . ولا تسلم الأنظمة العربية — على اختلاف مواقفها من القضية — من إدانته . وهو ما يبدو أكثر وضوحا فى آخر رواياته (حبيتى ميليشيا) التى حاول فيها إفراغ الثورة الفلسطينية منذ انطلاقتها الثانية فى عام ١٩٦٧ وحتى سبتمبر ١٩٧٠ . إنه فى كتاباته يمثل مرحلة من مراحل التعبير الواعى عن قضية الشعب العربى الفلسطينى . فلا نواح ولا بكاء ولا أنين . ولا شعارات ولا خطب . ولا قصور فى الرؤية ، أو سطحية فى التناول .

وموقف « اميل حبيبى » يتشابه تماماً مع موقف « توفيق فياض » . كتب من داخل الأرض المحتلة وناضل فى الأرض المحتلة . واشتغل عاملا للبناء فى ميناء « حيفا » ، ثم انتقل إلى معامل التكرير فيها ، ثم عمل فى « القدس » مذيعاً بدار الإذاعة الفلسطينية . وهو منتسب إلى الحزب الشيوعى الفلسطينى

منذ ١٩٤٠ ، أي وهو في التاسعة عشرة من عمره ، بل إن الحزب اختاره لتمثيله في « الكنيست » لمدة تسعة عشرة عاماً ، حتى ١٩٧٢ حين قدم استقالته رغبة منه في التفرغ للأدب . وقد أصدر روايتين اثنتين حتى الآن : الأولى هي : « سداسية الأيام الستة » ١٩٦٩ والثانية هي : « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل » .

وتعزف السداسية لحنا واحدا في كل لوحة من لوحاتها الست : إنه لحن المقاومة والتحدى ، ولأن الكاتب جعل لكل لوحة من اللوحات عنوانا ، ولأن النظرة الخاطفة قد تتوهم أنه ليس ثمة حدث يربط بين اللوحات . فقد تصور البعض أن السداسية مجموعة من القصص القصيرة . لكن ، استنادا إلى وحدة الموضوع ، ووحدة القضية ، ووحدة الانطباع والتأثير ، وتوصلا إلى صياغة جديدة تتفق مع هذا التقسيم والتوزع والتشتت الذي يعيشه الشعب العربي الفلسطيني ، فإنه لا يمكن إلا أن تكون هذه اللوحات متفقة مع المضمون العام ، والأثر الكلي الذي يريد الكاتب توصيله للقارىء . وبالتالي فإنها رواية ذات شكل جديد مبتكر ، يعادل ما تحمل من فكرة ثورية .

إن اللوحات الست ينتظمها إيقاع واحد مشترك . وكل لوحة تتحمل من الشخصيات ما لا تتحمله القصة القصيرة . ذلك أنه لم يرغب أصلا في كتابة قصص قصار ، وإنما أراد أن يعرض للشعب الفلسطيني كله ، في لحظة شعور مكثف بحدة الأزمة ، وفروة المأساة . وهو في شكله الجديد الذي استحدثه ، استطاع أن يثير خلافا حوله ، لا لشيء إلا لأن الشكل عنده هو الإضافة الوحيدة المقبولة . كما أنه يستفيد من الحكايات الشعبية في بعض لوحاتـه .

ويحافظ الكاتب على هذا الشكل في روايته الثانية (الوقائع الغريبة) ، حيث يبقى على اللوحات والومضات واللقطات ، التي تشكل في النهاية عملا متكاملا ، له طابعه الخاص ، واستقلاليته الفنية . والجديد هنا أيضا أنه

يستفيد من عناصر فن المقامة العربية ، ومن فن كتابة السيرة ، ومن الملحمة ، ومن الرواية التاريخية . ذلك أنه ينتقى ألفاظه ، ويكثر من الهوامش ، ويستشهد بالشعر القديم والحديث . ويمزج بين السرد القصصى وبين بعض الأحداث التاريخية . ويأخذ من الماضى البعيد ومن الماضى القريب ومن الأحداث المعاصرة ، ما يخدم فكرته فى تتبع صور نضال الشعب العربى الفلسطينى ، منذ الغزو الصليبى ، وحصار عكا ، وغزو المغول ، والانتداب البريطانى ، مروراً ، بنكبة ١٩٤٨ ، وقيام إسرائيل ، ثم العدوان الثلاثى ١٩٥٦ ، وأحداث ٥ يونيو ١٩٦٧ ، حتى المواجهة مع الأردن فى سبتمبر ١٩٧٠ .

ولا يتصورن أحد أنه يكتب رواية تاريخية ، أو أنه لا يفهم كيف يستخدم مادته التى بين يديه . إذ أنه لا يسرد وقائع وأحداثا ، ولا يوثق ، ولكنه يمزج بين الأزمنة مزجا فنيا ، بحيث يجد القارىء نفسه ، أمام رواية واقعية ، وأحداث معاصرة ، وأن ما قد يرد من أحداث تاريخية إنما هو ظل فقط غير مقصود لذاته : لأننا نراه يعرى الطبقة المستفيدة من الاحتلال ، ويقارن بين واقع المجتمع وبين ما هو عليه المجتمع الإسرائيلى الغازى . ولأننا نرى رؤيته آنية معاصرة . تقدمية ثورية . شمولية . نرى ضرورة أن يشمل التغير كل البنى والأساسيات : الفكرية والطبقية والسياسية والثقافية ، والعادات والتقاليد ، وما يشل الحركة من عناصر التراث الموروث . وليس من شك فى أن الكاتب ينطلق من رؤية واقعية اشتراكية ، ومن معايشة فعلية لكل ما يريد الكتابة عنه .

ويبرز فى نفس الحلقة ، ملتزما بذات الإتجاه ، الكاتب « يحيى يخلف » فى روايته (نجران تحت الصفر) : وهو الآخر من فلسطين المحتلة . عرف القهر والإضطهاد والتشرد . وفيها ينقل وجها من وجوه النضال القومى ، من

والمدعربى إلى آخره ، مؤمنا بوحدة النضال ، ومؤكداً الترابط بين الاشتراكية وبين الوحدة العربية ، مصوراً الآلام والمآسى التى تعانيها جماهير الأمة العربية فى حياتها اليومية . ويركز فى روايته على قوتين اثنتين : واحدة تحاول الحفاظ على الأوضاع الكائنة ، لأن فى ذلك خدمة لمصالحها وثرواتها ووجودها . والثانية ، تناضل من أجل تغيير ما هو كائن واستبداله بما ينبغى أن يكون .

أما « رشاد أبو شاور » فانه فى (البكاء على صدر الحبيب) ١٩٧٤ ينتقد المقاومة الفلسطينية نقداً ذاتياً ، بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ « فهو من موقع فلسطينى مؤيد يعرى ممارسات القيادة الخاصة بالمقاومة الفلسطينية . يحاول تقديم الفدائى من خلال تعمق نفسيته ومشاعره ، ومعاناته ، وضعفه ، وتردده ، وحيرته . ويبدو أن الكاتب واحد من أفراد المقاومة . مما أتاح له الفرصة كى يكون دقيقاً فى عملية رصد ما يحدث فى ثنايا تنظيمات المقاومة الفلسطينية المسلحة » وهو يختار شخصيات تلتقى عند نقطة واحدة ، هى أنهم جميعاً يعانون من قيادة المقاومة « وهم لا يضمهم تنظيم موحد . بل إن كلا منهم ينتمى إلى تنظيم ما . وهو يستعين ببعض الحقائق أو الأحداث التى جرت فى الساحة العربية ، كانت المقاومة فيها طرفا . ويضمن الكاتب أسطورة « عين جالوت » روايته « وهى أسطورة محلية معروفة فى فلسطين » .

وفى هذه الرواية يركز الكاتب اهتمامه فى شخصيتين : راحاب « والشاعر » وهما يمثلان المتمردين الذين يعانون من ممارسات القيادات : ملوكاً أو قادة أو زعماء ، لكن الرواية ترى أن القيادات صائرة إلى الهزيمة والخذلان ، كما حدث لجالوت فى الأسطورة الشعبية ، بينما يذهب كل من « راحاب » و « الشاعر » إلى المدن الأخرى لتعبئة الفقراء وتنظيمهم ، لأنهم الوحيدون المؤهلون لإنقاذ « اريحا » أو فلسطين .

ويكتب « أمين شنار » روايته (الكابوس) ١٩٦٨ ، و « ممدوح

عدوان » روايته (الأبتر) ، و كلاهما يعالج القضية ، ويتناول الموضوع نفسه ، وإن ظهر أن الأخير يستخدم أدوات فنية حديثة ، حاول قدر المستطاع إجادة توظيفها ، مثل التذكر والتداعى والمونولوج الداخلى . أما « سلوى البنا » فإنها صحفية ومناضلة فلسطينية لم تمل النضال والكتابة منذ سنوات . لكنها لم توفق فى روايتها الوحيدة (الآتى من المسافات) التى تتابع مواقع الحرب اللبنانية الأخيرة ، فتنقل فيما يشبه الريبورتاج الصحفى بعض أحداثها ، والمشتركين فيها . وما يزال طريق الإبداع الروائى أمامها طويلا . فهى تنسى أسماء شخصيات روايتها فتكتب إسم « سعاد » وهى تقصد « رجاء » . وتتحدث عن « زهدى » وهى تقصد « نبيل » ، فى لغة ضعيفة ، وبناء روائى مهتز ومفكك .

الفصل الثالث

الرواية العربية في العراق

منذ نصف قرن على وجه التحديد ، حين أصدر محمود أحمد السيد روايته الرائدة (جلال خالد) ١٩٢٨ ، والكتاب العرب فى العراق يجتهدون فى أن تكون لهم رواية فنية واضحة الأبعاد ، مميزة القسمات ، مستقرة ، لتحتل مكانها اللائق الجدير بها فى النتاج الروائى المعاصر : عربياً وعالمياً ، كماً وكيفاً . والغريب أن النشاط القصصى بدأ فى العراق بمحاولات فى كتابة الرواية ، ولم يبدأ بكتابة القصة القصيرة ، لكن ذلك لم يستمر طويلا ، إذ سرعان ما يتركز عمل القصاصين فى كتابة القصص القصيرة :

وقد يدل على هذا أن النتاج الروائى فى العراق نادر وقليل كما ونوعاً ، فى حين أن الشعر والقصة القصيرة قد سبقا فن الرواية بكثير . وإن الناظر فى قوائم ما أصدرته وزارة الأعلام مؤخراً ، سوف يتأكد له ذلك ، حين يرى أنها أصدرت عدداً كبيراً من دواوين الشعر ، ومن المجموعات القصصية القصيرة ، ومن كتب التراث ، ومن المؤلفات النقدية . بينما أصدرت فى عام ١٩٧٦ على سبيل المثال رواية أو روايتين . وهذا يجعل الدارسين فى العراق لا يتصدون لدراسة الرواية وحدها عندما يريدون إعداد بحوث أكاديمية . وإنما يجمعون بين الرواية والقصة القصيرة ، نظراً لعدم توفر المادة الأولى. وتكون النتيجة أنهم يدرسون والفن القصصى ، بصفة عامة ، ويقفون طويلا عند النصوص الكثيرة الخاصة بالقصة القصيرة . متعللين أحيانا بأن المصطلحات الفنية التى تفرق بين الرواية والقصة القصيرة والرواية القصيرة الطويلة ، لم تكن واضحة ! والجيل الذى بدأ ينشر أعماله الروائية فى الستينيات والسبعينيات ، هو الذى أخذ يثير كثيراً من القضايا التى تتعلق بمستقبل الرواية فى العراق ، وبدور النقد وغيابه عن الساحة الروائية ، وبالموروث الروائى ، ثم بالشكل الفنى ، والتجديد فيه ، وبضرورة متابعة آخر ما وصلت إليه الرواية الأوربية . بل إنه الجيل الذى سعى جاهداً فى محاولة للخروج من

إطار المحلية والإقليمية ، إلى الدائرة العربية الكبيرة . وهو الجيل الذي اعترف صراحة بأن الرواد لم يؤثروا فنيا بأى شكل من الأشكال . لا فى ساحة التلقى محلياً ، ولا فى الحضور الروائى عربياً (١) .

ومهما يكن موقف الجيل المعاصر من موروثه ، فإننا لا يمكن أن ننكر على الرواد إسهامهم ومحاولاتهم الرائدة ، التى لا شك أنها كانت محكومة بظروف متعددة . لعل من أهمها وأخطرها ، موقف الثقافة التقليدية ، ونظرة المثقفين التقليديين للرواية وللقصة . وهو موقف عرفته وشهدته كل البلدان العربية ، ومنها مصر ، حيث كانوا ينظرون إلى القصة على أنها بدعة أتتنا من الغرب ، وينبغى أن نحذرها بمثل ما نحذر العادات والتقاليد الغربية التى لا تتناسب وعاداتنا وتقاليدنا العربية .

والمجتمع العربى فى العراق ، كان فى أواخر أيام الاحتلال العثمانى وحتى ثورة يوليو ١٩٥٨ ، مجتمعاً إقطاعياً . فقد سادت أيديولوجية الاقطاع فى كل مرافق الحياة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والفنية ، وأثر ذلك فى أن يولد أدب ساذج مسطح ، يحمل بصمات السلطة السياسية . ومنذ أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات ، بدأ النظام يرسل أبناءه إلى الخارج للدراسة ، فى محاولة لبناء الجهاز الإدارى للدولة ، مما يعزز سلطتهم . وعندما عاد هؤلاء من « الآستانة » و « لندن » ، بعد أن التحموا بمثقفى تلك المدن ، انخرطوا فى سلك المدافعين عن الثقافة الوطنية ، وبث الروح القومى والوطنى ، وقيادة النضال السلمى ضد النظام . وبدأ هؤلاء يكتبون عن الظواهر الاجتماعية السلبية ، ويفضحون التناقضات ، والأخطاء ، فى المجال الاقتصادى والاجتماعى والثقافى .

وكانت هنالك بطبيعة الحال ، الحكايات الشعبية ، والنوادر ، والأمثال

---

(١) أنظر الآراء المتناثرة لهذا الجيل ، فى الاستفتاء الذى عقدته مجلة (الأقلام) العراقية — عدد فبراير ١٩٧٧ .

والأساطير ، والسير الشعبية ، وكل مايتصل بالتراث الشعبي من قريب أو من بعيد . مما قد نجد له تأثيراً في الرواية العربية في العراق ، وبالذات في بناء الأحداث وفي رسم الشخصية . واستفادة بعض الروائيين المعاصرين بملحمة جلجامش ، وبألف ليلة وليلة ،واضحة ، غير منكورة(١). كما أن «الحكاية» المكتوبة ، كانت قد بدأت تظهر ، على يد بعض الكتاب الاجتماعيين ، الذين كانت لهم خلفية ثقافية دينية ، وأدبية متأثرة بالمقامات العربية .فكانت حكاياتهم تنتهي غالباً بآية قرآنية ، أو بحديث نبوي أو بحكمة عربية مشهورة. وغير ذلك مما يميز المقامة من غيرها من أشكال الأدب العربي .

ثم كانت هنالك أول محاولة أسماها صاحبها (رواية) . وهي (الرواية الإيقاظية) لسليمان فيضي الموصلي ١٩١٩ . وقد وصفها بأنها «رواية أدبية انتقادية أخلاقية فكاهية ذات ٢٠ فصلاً» ولم يكن هدف الكاتب أن تكون رواية بالمعنى الفني الدقيق المعروف . ولكنه كان يريد نشر آرائه الأخلاقية والإصلاحية والتعليمية ، التي آمن بها ، وسعى لبثها منذ إعلان دستور ١٩٠٨ بواسطة صحيفته (الإيقاظ) التي كان يصدرها في البصرة . ولذلك خلت من كثير من مقومات الرواية ، واختلطت إلى حد كبير بالمسرحية النثرية . وهذا هو الذي جعل الباحثين يختلفون في تصنيفها ، إذ أن منهم من يضعها في صف المقامة ، ومنهم من يعتبرها من الفن المسرحي ، ومنهم من عدها مزيجاً من الفنيّين الروائي والمسرحي .

لم تحتفل الرواية الإيقاظية بالعناصر الفنية للرواية ، وإن ظهرت فيها ملامح السرد والحوار ، وقد ربط الكاتب عمله هذا بقصص الرؤيا . فهو يذكر أنه رأى أحداث الرواية كحلم . وأن هاتفاً أوعز له بأن يسجل مارآه في المنام ، وأن ينشره على الناس ، (لعلهم من غفلتهم ينتبهون أو يتأملون ويفقهون) ، وإذا كان سليمان فيضي لا يذكر شيئاً عن الحلم في فصول الرواية

(١) يبدو ذلك جلياً في بعض روايات «عبد المسيح بلاسم» و«خضير عبد الأمير» و«عبد الرحمن الربيعي» .

فلأنه اتخذ الرويا واسطة ينفذ من خلالها إلى ما يريد تبيانه ، بحكم شيوع هذا اللون من القصص فى زمانه . كما أن سيطرة الهدف التعليمى ، فرضت على الكاتب أسلوب الوعظ والإرشاد ، الذى هيمن على الرواية من أولها إلى آخرها ، وكثرت المصادفات ، والمفاجآت ، وانعدم التحليل ، واختفت درامية الأحداث ففقد العمل الحرارة والحيوية ، وهى مآخذ تؤخذ عادة على المحاولات التى لم تسبق بنماذج ومثل تحتذى .

وتشهد مرحلة العشرينيات والثلاثينيات تجارب روائية أخرى ، متباعدة ، متناثرة ، كتبها أصحابها لحوافز فردية خاصة ، تعددت مناحيها ، وتباينت مستوياتها الفنية ، فمنها ما اتجه اتجاها رومانسياً بحتاً ، ومنها ما اهتم بعرض حالة الفقراء والمظلومين عرضاً ساذجاً ، ومنها ما حاول تسجيل صورة للواقع الذى كان الناس يعيشونه ، ومنها ما التزم بالتاريخ ، وأجرى روايته حول أحداث مستمدة من الماضى ، كما أن من بينها ما جرى مجرى الروايات البوليسية ، وروايات المغامرات .

ولم يكن ذلك فى الحقيقة إلا انعكاساً لخضوع العراق لتيارات فكرية وأدبية متعددة وفدت إليه من الخارج . فلا تجد أديباً معيناً إلا وكان متأثراً بالتيارات الفكرية والأدبية الوافدة ، من ذلك تأثير قصص التسلية والترفيه العربية ، وتأثير أدب جبران خليل جبران ، ومصطفى لطفى المنفلوطى ، وطه حسين ، ومحمود تيمور ، وأثر المدرسة الحديثة التى ظهرت فى مصر فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، وتأثير الأدب التركى ، ثم الأدب الروسى الذى اكتشف من خلال الأدب التركى .

ومما يذكر فى هذا الصدد ، أن العراق فى هذه الفترة يدين لمصر بتبعية فكرية وبخاصة فى ميدان النثر ، فقد كانت الروايات المصرية ، هى النماذج المثلى التى كان الكتاب يقلدونها ويسيرون فى سبيلها ، مما حدد مفهوم الأدباء عن الرواية خلال هذه الفترة ، ويعترف محمود أحمد السيد بأن (مصر أم العلوم والمعارف ، أم الكتب والتآليف ، أم الطبع والنشر) .

ومحمود أحمد السيد هو الرائد الفعلي الأول للرواية العربية فى العراق ؛ قدم هو ورفاقه ما استطاعوا إلى القارىء المحدود هناك أعمالا استطاعت أن تخطو أولى الخطوات فى طريق الرواية الحديثة ، وأن تسهم فى بزوغ فجرها . كان معه أنور شاؤول وسامى الخوندة ، ومعمر خالد الشابندر ، وممتاز أكرم العمرى ، وعلى الشبيبى ، وخليل عزمى ، وشالوم درويش ، وغيرهم وغيرهم . ممن كتبوا فى هذه الفترة ، وهم الذين يمثلون الجيل الأول ، والذين تابعوا نشر رواياتهم حتى أواخر الثلاثينيات : ورغم أنهم لم ينجحوا فى خلق رواية فنية متكاملة أو قريبة من التكامل الفنى ، فإنهم اجتهدوا فى أن تتخلص الرواية من قيود أسلوب المقامة ، وفى أن تكون وسيلة للتعبير عن النوازع والعواطف الفردية ، أو فى أن تكون طريقاً لشرح الأفكار الاجتماعية والإصلاحية ، التى تستهدف إصلاح العيوب والنواقص الاجتماعية .

أصدر محمود أحمد السيد ثلاث روايات : (فى سبيل الزواج) ١٩٢١ ، (مصير الضعفاء) ١٩٢٢ ، (جلال خالد) ١٩٢٨ . فى روايتيه الأولى والثانية لم يكن قد اهتدى إلى الشكل الأمثل : وكان متأثراً بألف ليلة وليلة : دون أن يتعمد توظيف عناصرها الشعبية بمعنى أنه لم يكن واعياً بذلك ، وإنما ورد هذا التأثر لأنه لم يكن قد ابتعد عن القصاص الشعبى كثيراً ، نتيجة عدم رسوخ الشكل الروائى الجديد . فبدا عمله مليئاً بحشد كبير من العناصر والجزئيات الشعبية ، كالخوارق وإضفاء جو من الغرابة وخلق العوالم الخيالية غير المألوفة ، والتكرار ، والإطالة ، ورص الصور الشعبية متجاورة .

لكن روايته الثالثة (جلال خالد) تمثل وعياً فكرياً مبكراً ، وإدراكاً ذكياً لأصول الفن ، مما هيأها لأن تحتل مكان الريادة الحقيقية . وقد نشرت بعد ثمانى سنوات من إجهاض ثورة العراق ١٩٢٠ م ومن ثم فإنها تتخذ من حدث الثورة محوراً فنياً لها . بحيث يجىء الحدث فاصلا بين مرحلتين متلازمتين فى حياة البطل وفى أحداث الرواية ، على المستويين الفكرى والفنى معاً . وهو يهديها إلى « فتية البلاد التى نريدها على الجهاد فى سبيل الحرية والحق » .

تدور حول شاب « جلال خالد » يبتعد عن وطنه ، ويذهب إلى الهند ، ثم يعود ليشاهد فشل الثورة فى بلاده .

وفى أثناء ذلك نلتقى بأحداث وقضايا وأفكار ومشاكل ، داو بعضها فى إطار الواقع ، وكمن بعضها فى اللاوعى أو فى الأحلام . وكانت الرحلة التى بدأت من بغداد على ظهر سفينة ، بمشاركة أسرة يهودية ، فرصة جيدة لأن يطرح الكاتب آراءه ومعتقداته السياسية ، ونظراته فى الأدب والاجتماع ، وبخاصة أن البطل عندما هبط فى « بومباى » انفتح على تيارات فكرية متعددة ، جعلته يشعر بالضياع والتيه اللذين لازماه حتى ما بعد عودته إلى أرض الوطن .

وحيث تكون العودة ، يقرر البطل إصدار مجلة فكرية . فيكون ذلك هو الحل الأخير الذى ينسجم مع أزمته الفكرية أصلا ، إذ يهتدى إلى اتخاذ سبيل إيجابى للدفاع عن الوطن ، يتمثل فى تحصين العقل باكتشاف أدوات المعرفة والتثقيف الذاتى . فهو يمثل البورجوازية الجديدة الناشئة ، بأحلامها ، وبضعفها ، وبترددها . كما كان الكاتب ممثلا لهذه الطبقة النامية ، التى وجد أبناؤها فى كتاباته صورة صادقة لأفكارهم وآمالهم ونظرتهم إلى الحياة والوجود . فقد طرح فى روايته هذه ، لأول مرة ، قضايا ومسائل جد خطيرة ، جعلها هماً من هموم شخصياته . فالبطل يؤمن بحق العمال المضطهدين الإضراب ، من أجل تحسين أوضاع معيشتهم . وأحمد مجاهد صديق جلال خالد يغادر العاصمة إلى إحدى قرى الفرات فى الجنوب . فيصف حالة قبائل المنطقة فى إحدى رسائله ، ويبدو فيها وعيه بمشاكل الفلاحين وظروف حياتهم .

وموقف الكاتب من المرأة ووضعها فى المجتمع موقف تقدمى ، يجعله أول المناصرين لها فى العراق . ويشير جلال خالد إلى أنه بدأ يقرأ لقاسم أمين ، ويتعرف إلى آرائه فى المرأة الجديدة ، وحرية المرأة ، وضرورة ثورتها على كل القيم البالية والتقاليد العتيقة التى تحد من حركتها . ثم إنه يجعل البطل

المسلم يقع فى حب « سارة » اليهودية ، مؤيدا بذلك دعوة التعايش السلمى بين الأديان دون تعصب . ويطلق على « جلال خالد » صفة « الفتى العربى » وعلى العراق اسم « قطر » وكأنه كان يحلم بالوحدة العربية ، فى تلك الفترة الباكرة .

وحجم الرواية صغير ، لأن لغته لم تكن فضفاضة . إذ عرف كيف يستخدم اللفظة فى موضعها الطبيعى دون زيادة . وقد أعلن المؤلف غضبه من محسنات المنفلوطى وسجعه واسرافه الشديد ، على لسان جلال خالد . وقسم روايته الى فصلين . جرت أحداث الفصل الأول فى الهند . وفى الفصل الثانى لم ينفصل عن الهند أيضا . اذ اختار شكل الرسائل المتبادلة بينه وبين « سوامى » أحد أصحاب الصحف الثورية فى الهند ، وبينه وبين رفيقه . ولم تعدم الرواية وجود بعض الشخصيات الثابتة وبعض المبالغة ، والأمثال . وإن احتفظت بعد ذلك بكل الخصائص التى تجعلها أول رواية عربية صميمة وأصيلة . صدرت عن أول كاتب يدعو كتاب العراق الى الواقعية فى كل ما يكتبون : (كفى الهيام فى أودية الخيال . اكتبوا لهذه الأمة ما يفيدها) .

والى جانب محمود أحمد السيد ، فإن الروايات الأخرى التى صدرت أو ظهرت مسلسلة فى بعض الصحف والمجلات ، تناولت الحياة من خلال علاقات الحب التى تحدث بين فتى مدلل من عائلة عريقة وبين فتاة من نفس المستوى الاجتماعى ، ولكن التقاليد لا تسمح لهما بلقاء أو زواج ، لسبب أو لآخر . أو من خلال عرض مكثف لحياة حبيبين من دينين مختلفين ، ومعاناتهما فى سبيل الزواج . وغير ذلك من مشاكل الحب والخيانة . وقضايا الغرام والقيود التى يفرضها المجتمع ، وتحول دون سعادة الأفراد وانطلاقهم فى ممارسة ما يرغبونه .

وتصاغ تلك المسائل بصياغة رومانسية ، فى لغة شفافة ، وأساليب شاعرية ضمن أجواء خيالية هائمة بعيدة عن الأجواء التى يضطرم بها الواقع . وغريبة

عن المشكلات التي تطحن الناس يوميا داخل البناء الاجتماعي غير السليم ، والعلاقات الاقتصادية غير السوية .

نجد هذا في الروايات التي كتبها على الشبيبي (رنة الكأس) ١٩٣٦ المتأثرة بجبران خليل جبران وجوته . وخليل عزمي (دلال) ١٩٢٨ . وأبو أنيس زكي حسن (في الحب والحياة والعذاب) ١٩٣٨ . وعرى عراقي (من بنات الناس ١٩٣٩ . ومعمر خالد الشابندر ، في روايته (عبيد التقاليد أو محيط يتردى) المنشورة بمجلة «الطريق» ١٩٣٥ يكشف عن واقع الطبقة الغنية ، وما يتخلل حياتها من تناقض ، بين ماتمارسه حقيقة وبين ما تعتنقه من مثل ، ويفضح موقفها من العواطف والمشاعر النبيلة . وكذلك رواية (نكبة) لممتاز أكرم العمري ، المنشورة في صحيفة (الاخاء الوطني) ١٩٣١ التي حاولت التعرض للواقع من خلال وصفها حياة الطبقة الفقيرة . غير أنها جاءت وفق منظور مسطح ، لايستطيع أن يغني ذهنية القارىء أو يمنحه البديل ، لأنها وغيرها كانت تنطلق من مفهوم اصلاحي يستهدف وضع الحق في نصابه . دون أن تستند الى روئية شمولية واعية.. والى فهم عميق لأبعاد التناقضات الاجتماعية ، والعلاقات الاقتصادية ، ومن ثم فانها انتهت الى ما انتهت اليه الرواية الرومانسية .

ولجأ بعض الكتاب الى التاريخ ، لاستلهامه ، أو لاتخاده وسيلة لبث القيم ، والتعليم ، أو للهروب من الواقع والاحتماء به . مثل يوسف رزق الله غنيمة الذي نشر روايته (غادة بابل) مسلسلة في مجلة (لغة العرب) ابتداء من العدد الخامس ، السنه الخامسة ١٩٢٧ .وقد قصد الى التعليم مباشرة ، والى التسلية . فجمع بين الغرام والتاريخ ، أي لم تخل روايته من قصة حب. ومحمد حسن النمري القطيفي (في الفرات الأوسط) الصادرة ١٩٣١ . وتتناول فترة من تاريخ العراق القريب، فيما قبل وأثناء ثورة ١٩٢٠ . فصح الكاتب ألاعيب الإستعمار ودسائسه، وحيله في خلق فئة من الاقطاعيين من رؤساء العشائر. والحب في الرواية عنصر هام ، الا أنها تنتهي بقتل الحبيب غدرا ،

وانتحار الحبيبة بعده » وأبطال الرواية من الفلاحين « ومسرحها الريف، وحوارها عامي ».

بيد أن القس سليمان الصائغ فى روايته التاريخية (يزداندوخت الشريفة الأربيلية) ١٩٣٤ ، ينفرد فى كونه تأثر بالسير الشعبية ، وبخاصة سيرة الأميرة ذات الهمة « يستعير الكاتب أجواء العراق ابان انتشار المسيحية ، فى زمن الملك الساسانى « شابور الثانى » الذى عرف عنه اضطهاد المسيحيين، وتجسد الرواية موت الشهداء المسيحيين وتعذيبهم. وتصادف فيها شخصيات لها وجود تاريخى حقيقى ، ممن قاموا بدور كبير فى انتشار المسيحية مثل « مار يعقوب » و « مار افرام » ، وكانا فى مدينة « نصيبين » ، و « مار ميلى » أسقف شوشان ، ومار شمعون بر صباعي . وبمثل ما يتدخل القاص الشعبي من خلال سرده الشفاهى لأحداث السيرة ، يتدخل الكاتب سليمان الصائغ فى عملية سرده للرواية بشكل واضح . وذلك فى خمسة وعشرين موضعا » وتلعب « الرؤيا » دورها فى الرواية كما هى فى السيرة الشعبية ، بل إنها كثيرا ما تكون عنصراً محركا للأحداث » .

وتجد الرواية البوليسية صدى لها فيما كان يكتبه صبرى عبد الله « الذى كان ينشر أعماله فى مجلة (الحاصد) » وروايته (البنادق المسروقة) ١٩٣٩ تدور حول سرقة غامضة لمركز من مراكز الشرطة فى الريف . حيث استطاع لصوص مهرة أن يسرقوا بعض البنادق من هذا المركز ، بعد أن خدعوا الحراس . ويشرح الكاتب فى روايته الوسائل الذكية التى اتبعها لمعرفة مرتكبى الحادث « مستعينا بالتشويق ، وتعليق القارىء معه . لكن مثل هذا النوع من الروايات لم يستمر طويلا ، ولم يجد استجابة من لأدباء الجادين .

وليس معنى هذا أن الاتجاه الرومانسى ، والاتجاه نحو التاريخ ، توقفا . ذلك أن هذين الاتجاهين امتدا بشكل أو بآخر فى المراحل الزمنية التالية .

فالرومانسية استمرت طوال الخمسينيات والستينيات ،والدليل على ذلك كثرة ما قدم من كتاب متمرسين ، أو ممن يمارسون الكتابة لأول مرة ؛ والنماذج تفوق الحصر ، (في سبيل الخلود) ١٩٤٦ لصاحب الصباغ ؛ و (الخطيئة) لرضاء الدين الحيدري ١٩٥٥، و (نهاية حب) ١٩٤٩ ؛ و(أنا هيد) ١٩٥٣ لعبد الله نيازي ، و (الثالوث) ١٩٥٣ ليحيي عباس ، و (٤ نساء) لناجية حمدي ، و (عذراء الفرات) ١٩٣٤ ، و(فتاة الريف) ١٩٥٧ لعبد الله حلمي ، و (نادية) ١٩٥٧ لليلى عبد القادر ، و (التائهة التافهة) ١٩٥٨ و (أين تذهبين) ١٩٦١ و(الحب أقوى) ١٩٦٧ و (بيت الذكرى) ١٩٦٨ لحـــازم مراد ، و (نبي العذريين في القرن العشرين) ١٩٥٦ لشهاب أحمد ؛ و (لقيط بين القصور والأكواخ) ١٩٦١ غالب آل يحيي ؛ و (نسرين) ١٩٦٣ لعبد اللطيف العبادي ؛ (مات النهار) ١٩٦٦ للطيف عبد الحسين ، و (الشمعة الأخـــيرة) ١٩٦٤ لوهبي حسين كوزمى . و (الزوجان المنتحران) ١٩٦٤ خضر الشابندر (١) ؛

كذلك ، فان بعض الكتاب يقبلون على كتابة الرواية التاريخية ، حتى أواخر الستينيات . مثل عبد السميع بلابا في (سبي بابل) ١٩٥٥؛ وعبد الله حسون العلي في (اريتب) ١٩٥٠ ؛ وتاج الدين العمري في (صفحة من زوايا النسيان) ١٩٥٦ ؛ ومحمد طاهر توفيق في (قصة يوسف الصديق وزليخا) ١٩٥٥.وطاهر العميد في (المسلم الثائر)١٩٥٦ وحسين وره الكافلي في (الشاعرة ولادة وابن زيدون) ١٩٦٣. وشعبان رجب الشهاب في(سلمى التغلبية أو قصة الفتح الإسلامي لتكريت) ١٩٤٩.

---

(١) أنظر الإحصائيات التي أوردها كل من :

الدكتور عمر الطالب في «الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث» بغداد ١٩٧١ .

وعبد الاله أحمد في «نشأة القصة وتطورها في العراق» بغداد ١٩٦٩ .

و «فهرست القصة العراقية» بغداد ١٩٧٣ .

ومعظم هذه الروايات التزم مؤلفوها بالتاريخ وبحقائقه التزاما حرفيا . كما جمعوا بين الأسلوب التعليمي والفن القصصي . ولاشك أن الرواية التاريخية تطورت عند داود سلوم في (عهد مضى) ١٩٥٨ ، وبهنام ودلبع في (الأيام العمياء والناس الحمقى) ١٩٦٥ وهي تصور المجتمع العربي في العراق ، ابان الحرب العالمية الأولى .

تجاوزنا حدود المرحلة الزمنية التي نتحدث عنها ، والتي شهدت محاولات الجيل الأول في كتابة الرواية حتى نهاية الثلاثينيات . ولم يكن ذلك الا ليطلع القارىء غير المتابع على غزارة الانتاج من ناحية ، ولنؤكد له أنه مهما كانت كثافة الروايات الرومانسية والتاريخية ، فانها بالغة ما بلغت لاتؤثر ، ولاتبقى في وجدان القراء والكتاب والمتأدبين . لسبب بسيط ، هو أنها لم تصور واقعا محددا ، ولم تتعمقه ، ولم تستهدف من وراء ذلك هدفا ذا قيمة انسانيه أو اجتماعية أو فكرية عامة . كما أنها ابتعدت عن إنسان بعينه ، في زمان بعينه ، وظروف بعينها ، لتسرف في اللهاث وراء شخص غائم ، أو فترة تاريخية متجمدة ، أو فكرة مثالية يوتوبية .

ومن ثم فان الكثرة الغالبة من الأسماء التي ذكرت لم يكن لها وجود فني حقيقي ومؤثر ، وهم جميعا لايمكن أن يقاسوا بأي من كتاب الجيل الثاني الذي ظهر نتاجه الروائي طوال الأربعينيات . وفي مقدمة هذا الجيل ذو النون أيوب ، وعبد الحق فاضل ، وجعفر الخليلي ، وعبد المجيد لطفي ، وحسام الدين نامق ، وأكرم الوتري ، فقد حاولوا إبراز الشخصية العراقية ، بتصوير البيئه تصوير فنيا ، والتعبير عن الإنسان العراقي ، كما احتفلوا بتصوير آثار الاستعمار في إفساد الحكم ، واستغلال النفوذ ، والتناقض الطبقي ، والانحلال الخلقي ، مع شيء من النقد المغلف بالثورة على الأوضاع والاحتجاج على النظم القائمة . بمعنى أنهم تفادوا ذلك العرض السطحي المبسط للمشكلات ، وبدأوا يتناولون الواقع الملتهب الحاد .

إنه جيل أكثر أصالة وتطوراً امتازوا بأنهم يعايشون ظروفاً جديدة داخليا وعربياً وعالمياً . فبعد اشتداد الصراع بين الاقطاع ورأسمالية المدن الكبيرة ، توسعت الهوة بين الجماهير والأجهزة السياسية لهذه الأنظمة وكانت النتيجة أن شهدت العراق اضطرابات عمالية واسعة فى ميناء البصرة ، والسكك الحديدية ، وعمال النسيج . كما شهد انتفاضات فلاحية عديدة فى العمارة ، والديوانية ، والناصرية . وفى الوطن العربى بدأت الصهيونية تتوسع داخل فلسطين ، ونفذت وعد بلفور فى ١٩٤٨ . كما شهدت مصر وسوريا تحركاً جماهيرياً واسعاً للمطالبة بالاستقلال والتحرر والديمقراطية . وفى العالم ، كانت روسيا قد استكانت إلى تطبيق الاشتراكية ، وبدأت الصين فى مسيرتها الكبرى لتحقيق العدل والمساواة والقضاء على حكم الأباطرة .

فى هذا المناخ المشبع بالتحولات التقدمية ، تحرك الأدب العربى فى العراق ، لكى يكون موازيا لهذه التحولات . ومن ثم بدأت الرواية الاجتماعية فى الظهور لأول مرة . وأخذ الكاتب الروائى يبحث فى القضايا اليومية للانسان وهمومه ، وعالمه الداخلى المغلق ، بعد أن كان هذا العالم حرما مصانا بين جدران الوعى المسطح لكتاب الجيل السابق ، وتعرض بعضهم للقضية الفليسطينية ، ولأمانى الأمة العربية ، مثل « ابن الشراوة » فى (فلسطين المجاهدة) ١٩٤٨ ، وجليل نابه الشويلى فى (عذراء بريئة) ١٩٤٨ . فضلا عن روايات عدد آخر من الكتاب أمثال حسام الدين ناهى فى روايته (رجل محترم) ١٩٤٧ ، المتأثر بقصص تشيخوف وجوجول ، وبأسلوب طه حسين فى السرد والوصف والتحليل ، وهو يدين النواحى السلبية فى الجهاز الإدارى من خلال شخصية إنسانية رسم لها ملامح كاريكاتورية .

ومن الأسماء التى ينبغى الوقوف عندها ، ذو النون أيوب (مواليد

١٩٠٨ ، ومنذ ١٩٦٠ وهو يعيش فى فيينا) . فهو وجه من الوجوه المشرقة فى تاريخ الرواية والقصة القصيرة. أصدر ثلاث عشرة مجموعة قصصية ، وخمس روايات ، هى : (الدكتور ابراهيم) ١٩٣٩ و (اليد والأرض والماء) ١٩٤٨ و (الرسائل المنسية) ١٩٥٧ و (على الدنيا السلام) ١٩٧٢ و (أبو هريرة وكوجكا) مؤخرا . دراسته علمية فى الأساس ؛ وتخصص فى تدريس العلوم الرياضية الطبيعية . لكنه اصطدم فى الحياة العملية بصور من الفساد ، إذ حرم من بعثة دراسية رغم تفوقه ؛ وبدأ يرى المتأخرين عنه دراسيا يقفزون إلى المناصب العليا ، واطلاعه على أمور السياسة العراقية ، جعله يرى وجهها القبيح . ووجد أن العلاقات الاجتماعية نفسها مبنية على الخداع والنفاق والغش .

وكانت الرواية وسيلته لتصوير كل ذلك . وللكشف عن الزيف والفساد ، ولنقد الأوضاع والتناقضات ، وللتعبير عن آماله وأحلامه . وما روايته الأولى (الدكتور ابراهيم) إلا تشريح تفصيلى للانتهازية فى العراق ، وهى — كما يقول — داء مستعصى له جذور وأسس تستمد غذاءها من حالة المجتمع القبلية والبدوية التى تقوى النعرة الفردية وتطمس الغريزة الاجتماعية والجماعية . وقد استطاع أن يصور حالة المثقف البراجماتى ، الذى يلبس لكل حالة لبوسها . وأن يستفيد من تناقضات المجتمع ، ومن مركزه الثقافى الذى صنعه لنفسه . فى تحقيق الكثير من المكاسب الخاصة دون الاهتمام بمصالح الآخرين . لكنه بعد ذلك يشعر أن الزمن ليس فى صالحه ، فيهرب إلى خارج بلده تاركا وطنه لأهله الحقيقيين الذين انتصروا على كل قوى الشر بعده .

إنه هنا يهدف إلى تعرية حالة مرضية لعينة من المثقفين ، وإلى رصد تذبذب البورجوازية التى يقدمها هى الأخرى فى صورة سلبية كاملة ، لابد من أن تعالج بالرصد وبالإدانة وبالتحليل . ويبدو أن هذه الرواية

كتبت تحت وطأة مشادة خاصة وقعت بينه وبين وزارة المعارف آنذاك ، بسبب مجموعته الخامسة (برج بابل) التي جعلت الوزارة تنزل به عقوبتين إحداهما التوبيخ ، والثانية نقله نقلا إداريا إلى قضاء بعيد في شمال العراق . وقد أشار هو نفسه إلى هذا فى هامش الصفحة السادسة من الطبعة الثانية للرواية .

وفى روايته الثانية (اليد والأرض والماء) يعطينا الكاتب الوجه الآخر للمثقفين العراقيين ، حتى لا يتهم بأنه ينظر إليهم نظرة جزئية جانبية سوداوية . وهى تصور محاولة مجموعة من المثقفين البورجوازيين أيضاً — لكن لديهم نزوعاً ثورياً ما بمقياس مرحلتهم وزمانهم — تحقيق نوع من ممارسة علاقات إنتاج أكثر ثورية بالنسبة لمرحلة الاقطاع التى كان يعانى منها العراق بعد الحرب العالمية الثانية . ويعطى هذه المجموعة مسحة ثورية تدفعها إلى تجاوز المحرمات التى وضعتها الطبقة الحاكمة المتحالفة مع الاستعمار وكبار الاقطاعيين . وفى النهاية يعطى الرواية شحنة ثورية ، بتفجير انتفاضات عامى ١٩٤٧ ، ١٩٤٨ ، وبمشاركة هذه المجموعة فيها ، وسقوط واحد من الفلاحين الثوريين صريعا برصاص شرطة الحكم الارهابى .

وتحتل هذه الرواية مكانة هامة فى تاريخ الأدب الروائى فى العراق . ذلك أنها بمثابة وثيقة جريئة وهامة تعرى واقعا فاسدا ، وتقول رأيها فى كل ما يجرى ، وفى فضح ما لا يجرؤ الكثيرون على التعرض له . وبخاصة فيما يتعلق بالأرض والملاك والفلاحين . ففى الرواية شروح وتعليقات تتحدث عن ذلك كله ، وعن واقع الحياة فى الريف ، بلا أدنى تزويق أو تزيين . بينما تتناول روايته الثالثة (الرسائل المنسية) قصة حب عنيف مدمر . وتصور الجنس بجرأة . وتتعرض لناحية شائكة فى العلاقات الإنسانية ، تحرك البطل وتحدد مواقفه . وهى تعتمد الرسائل المتبادلة شكلا تروى من خلاله الأحداث ، وتصور الشخصيات والمواقف .

ويجعل لها تمهيدا وخاتمة ، وهذه الرواية أقل جودة وإحكاما من روايتيه السابقتين .

ويشارك ذو النون أيوب أمته العربية فى محنتها بعد يونيو ١٩٦٧ بروايته (وعلى الدنيا السلام) (١) التى كتبها وهو فى النمسا . ويحدد فى « كلمة لابد منها » الدوافع إلى كتابة هذه الرواية ، وموقفه مما حدث ، والمكان الذى تدور فيه أحداث روايته : (المكان : فيينا ، وبلد عربى ، أى بلد عربى . الزمان : ما بين ١٩٦٠ — ١٩٦٧ هذه قصة تصور جانبا من الغرب ، جرية قد بلغت أقصى مداها وجانبا من الشرق صبغته أحداث أطمست النوايا وأضاعت المزايا ، لست بهذه مدافعا عن الغرب ولا ناقدا للشرق ، إن هى إلا خواطر أديب لايستطيع السكوت ما عاش) (٢) .

وحقيقة الأمر أن الكاتب كان ناقدا الشرق وللعرب بخاصة ، محترما الغرب ، فكرا وسلوكا وطريقة حياة ، وتخطيطا للمستقبل وتقدما ، وعدم تعصب ، وديمقراطية ، وحرية . وهذه هى الفكرة المحورية التى تدور حولها روايته . وهو يشكو من كون النقاد لايتعاملون معه كمفكر ، والواقع أننا تعاملنا مع روايتيه الأوليين على أساس منطلقاته الفكرية الجيدة ، وها نحن نرى فى هذه الرواية رؤية تدين الأمة العربية وتصف العرب بالتعصب والتخلف والكبت واللاديمقراطية والأرهاب وافتقاد التخطيط والتفكير العلمى . وكان من المنطقى ألا يتناول زاوية واحدة ، أو جانبا واحدا من هنا وهناك ، ليعقد مقارنته . فهل حرية الغرب فقط هى البوهيمية وخلع الثياب فى الحدائق العامة وحرية الممارسة الجنسية ؟!

وإذا كنا نتفق فى بعض ماركز عليه من صور التخلف فى الوطن

---

(١) نشرتها دار العودة ببيروت ١٩٧٢ .

(٢) الرواية — ص ١٢٨ .

العربي ، ومن نقده لها ، وهي نغمة سادت كتابات الكتاب والشعراء والمفكرين بعد يونيو ١٩٦٧ ، فانا ننبه إلى أن ذلك كله كان بسبب الدول الاستعمارية الغربية التي يعجب الكاتب بحريتها وديمقراطيتها . فهي ديمقراطية داخليا ، ديكتاتورية في تعاملها مع الشعوب التي خضعت لاستعمارها. فالتناقضات الطبقية كانت بسبب القوى الاستعمارية التي خلقت لها فئات معاونة ومستفيدة في كل بلد عربي . وما التخلف الصناعي والزراعي والاقتصادي الا نتيجة لتبعية الاقتصاد العربي للغرب الاستعماري . وما التدهور العلمي والثقافي الا بلورة لسياساته التعليمية . وما الازدواجية في التفكير ، وفي المواقف ، وفي الشعور ، الا محصلة ذلك كله .

ويطول بنا الحال لو أننا عددنا مساوىء الغرب الديمقراطي الذي يشيد به الكاتب . وكم كنا نرغب في أن تكون رؤيته كلية ، وفي أن يكون موقفه موضوعياً ، وفي أن يجعل شخوصه وأحداثه غير مطلقة ، حتى لا تطير في الهواء ، أي هواء . بحيث يحتفظ كاتبنا الكبير بواقعيته التي كان واحداً من دعاتها ، وبصلابته التي وقفت حينا من الدهر في وجه المطاردة والعقاب والمحاكم ، لقد بدأ ذو النون أيوب واقعيا تقدميا ، ناقدا للمساوىء والفساد والتناقضات في بلاده . وها هو الآن ينقد العرب جميعاً من خلال وجهة النظر الغربية في عالمنا العربي . ماذا يصيب أدباءنا الكبار بعد الستين ؟ سؤال محير . وماذا يريدون بعد الستين ، وقد وصلوا في بلادهم قبل الستين الى اسمى مراتب التقدير والاحترام ؟ ! سؤال أثاره موقف كل من توفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ ، وذو النون أيوب ، وأرجو ألا تأتي لهم بقية ! .

أما « عبد الحق فاضل » فانه لم يتخذ موقف ذي النون أيوب . وهو من نفس جيله. وإن لم يخلف غير رواية واحدة (مجنونان) ١٩٣٩ ، مع بعض المجموعات والمسرحيات القصيرة. ولروايته طعم خاص. فهي تعنى بالتحليل النفسي ، وباقتحام عالم ما وراء السلوك الظاهر ، دون إغراق في الفرويدية

والمصطلحات النفسية . ومع ذلك فانها تحتفظ بموقف لاذع النقد من الواقع المكشوف . وعدم رضاه عن هذا الواقع ، بعلاقاته ، وتناقضاته ، وأخلاق الناس فيه ، تتجلى فى سخريته من كل شيء يعتمل فيه . وموقفه هذا نابع من معايشة ، ومن عمق رؤية ، ومن شدة التصاق ومعاناة . فالسخرية مهدفة ، لا للسخرية ، ولكن لما هو أبعد . من أجل إعادة بناء الانسان بناء نفسيا سويا ، كنتاج لاعادة تركيب المجتمع تركيبا صحيا سليما .

ويبدو « جعفر الخليلى » فى روايتيه (الضائع) ١٩٣٧ و (فى قرى الجن) ١٩٤٥ — ١٩٤٨ ، أدنى مستوى من زميليه : ذلك أن الرواية لم تكن شغله الشاغل ، اذ كتب ست مجموعات قصصية ، مع بعض يوميات ومسرحيات شعبية . وهو فى أعماله الروائية متأثر بألف ليلة وليلة ، بمثل تأثر محمود أحمد السيد فى (مصير الضعفاء) بها . وهو تأثر غير مقصود ، أى غير مهدف ومتعمد . وهو ما جعل روايته الثانية مليئة بالمشاهد والصور الخيالية الغريبة ، وبالسحرة ، والجان ، وباتصال الانسان بالعفاريت والشياطين . وغير ذلك مما حفلت به حكايات ألف ليلة وليلة .

ثم ساعد طابع الحياة السياسية فى العراق على أن يكون الاتجاه الواقعى الذى تبناه ذو النون أيوب فى الأربعينات ، هو الاتجاه السائد طوال الخمسينيات . ودعمته ثورة يوليو ١٩٥٨ ، والقوى السياسية اليسارية التى ثبتت أقدامها ووجودها فى الحياة العامة . وكان اللقاء بين الاتحاد السوفيتى والحلفاء قد تم فى ١٩٤١ ، للوقوف فى وجه النازيه والفاشية . مما أنعش الأحزاب الشيوعية فى العالم العربى . فازداد الوعى بالواقع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى . وانتعشت الحركة الوطنية ، وتوحدت قواها أثناء انتفاضة ١٩٥٦ ثم أثناء توقيعها ميثاق جبهة الاتحاد الوطنى ١٩٥٧ . هذا المد الثورى السرى كان له أثر فعال فى دفع كتاب الجيل الثالث من روائيى الخمسينيات الى مضاعفة جهودهم بالكتابة للغد وللانسان .

لا شك أن كتاب الجيل الثالث ، كانوا يتابعون مايصدر من مؤلفات

روائية ونقدية ، تؤمن بتطبيق الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ، وهو الاتجاه الذى ساد فى مصر وسوريا بعيد الحرب العالمية الثانية ، وطوال الخمسينيات. بل إن دار النديم فى القاهرة ، أصدرت فى سبتمبر ١٩٥٦ كتابا بعنوان (قصص واقعية من العالم العربى) يضم قصصا قصيرة لفريق من الكتاب العرب فى مصر وسورية ولبنان والأردن والسودان ومراكش والعراق ، وهى فى مجموعها قصص متجانسة ، يلتزم كتابها بمبادىء وتعاليم الواقعية الاشتراكية . وليس هذا فحسب ، بل إن مقدمة المجموعة كتبها اثنان من النقاد هما «غائب طعمة فرمان» و « محمود أمين العالم » . وللأول دوره فى العراق ، وللثانى دور مماثل فى النقد الأدبى الحديث فى مصر .

كأن كل الظروف المحيطة كانت تعمل على تهيئة المناخ لتتنفس الكتابات الواقعيه الجديدة فى جو ملائم . ذلك أن الترجمة عن القصص والروايات الروسية اشتد عودها . وأقبلت الصحف والمجلات على نتاج مكسيم جوركى وتشيخوف وكورلينكو . وخدم هذا الاتجاه من ناحية أخرى ظهور المجلات التقدمية ، وتكوين رابطة الكتاب العرب التى انبثقت من مؤتمر الأدباء العرب الذى انعقد فى مصيف « باودان » بسوريا ، وتأسيس دور نشر تقدمية أقبلت على طبع وتوزيع الأعمال الروائية التى تلتزم بالواقعية الاشتراكية . وما صاحب ذلك من تطور ما فى المجال الصناعى ، واشتداد ساعد الطبقة العاملة ، وإقبال أبناء الريف على المدن للتعليم وللعمل وللانخراط فى سلك الاحزاب (١) .

والمناقشات التى شهدتها مقاهى « حسن عجمى » و «البرلمان» و «عارف أغا» ، و « الأمانة » حول الفن والواقع ، والتزام الأديب ، كانت حلقات أدبية ثرية أغنت الرواية والقصة ووجهت كتابهما .

(١) « الاتجاه الواقعى فى الرواية العراقية » د. عمر الطالب - دار العودة - بيروت ١٩٧١ - ص ٧٨ وما بعدها .

وجد كتاب الجيل الثالث اذن فرصتهم لتعرية واقع العراق، وكشفه أمام أنظار حكامه .. فقد جعلوا رواياتهم انعكاسا للحياة الاجتماعية التي يحياها بسطاء الناس، ولهموهم ، ولطموحهم. وكانوا يحرصون على تأكيد ذلك في أعمالهم ، حين يكتبون باللهجة العامية حتى تزداد شخصياتهم قرباً من الواقع . وكان بينهم من يسترشد بالفكر الماركسي صراحة ، في فهمه للمجتمع ، وللقضايا الطبقية والاقتصادية . مثل غائب طعمه فرمان وغانم الدباغ وفؤاد التكرلي، الذين فهموا دورهم الحقيقي وسط الصراع الطبقي المحتدم، وعلى هذا النحو عرفت الواقعية الاشتراكية طريقها عبر محاولات هذا الجيل الذين كانوا في طليعة من وقفوا مع الثورة عندما تفجرت .

واذا كان المحصول الروائي لهذا الجيل غير وافر ، فان ذلك راجع الى عدم تفرغهم للرواية وحدها ، وانشغالهم معها بكتابة القصة القصيرة ، وبالدعوة للآراء وللفكر الجديدة، وبالاسهام في ميدان الحياة الثقافية العامة. ويلاحظ أن القصة القصيرة التي اشتركوا في كتابتها مع أبناء جيلهم من أمثال : عبد الرزاق الشيخ علي ، وشاكر خصباك ، وعبد الصمد خانقاة ومهدي عيسى الصقر وجاسم محمد الجوي وسافرة جميل حافظ ، قد حددت معالم جيل جديد له مفهومه الناضج الذي يجمع بين المضمون الإنساني وعناصر الفن الأصيل ، ليتجاوزوا بها حدود الواقعية الساذجة . وأبرز ملامح قصصهم القصيرة أنها حاولت تحقيق هدف سياسي واضح ، حيث غلبت عليها آراؤهم السياسية وما يتصل بها من مضامين اجتماعية .

وإن دل هذا على شيء فانما يدل على أننا أمام جيل واع ، جاد ، مرتبط بواقعه ، منحاز الى القوى المقهورة فيه ، ثائر على الأشكال والمضامين القديمة والمتخلفة . يجهد قدر طاقته في فهم أصول الفن القصصي . يحاول أن يجعل الانسان العادي همه فكريا وفنيا . يعاني أثناء عمليتي الخلق والابتكار ، يخلص لأفكاره ولمبادئه ولفنه . يسعى جاهدا من أجل الخروج الى عالمه العربي الكبير .

يعتبر « غائب طعمه فرمان » أبرز روائى هذا الجيل ، رغم كونه لم ينجح فى قصصه القصيرة التى كتبها . والروايتان اللتان كتبهما تدلان دلالة صادقة على إمكانية تأثيره فى مستقبل الرواية العربية فى العراق ، وأنه واصل الابداع الروائى . فانا لم نقرأ له بعد (النخلة والجيران) ١٩٦٦ و (خمسة أصوات) ١٩٦٧ . وفيهما معا تلمس بدايات جيدة جدا ترهص بأعمال عظيمة . فى الأولى يغيب البطل الفرد بمفهومه التقليدى . حيث يستبدل بالطبقة المنسحقة فى العراق فى سنوات الحرب العالمية الثانية . وتكون الحرب هى الحادثة الرئيسية . ومن ثم يصبح أثرها المادى والفكرى والإجتماعى هو الاطار العام . ويبرز عامة الناس ، من فقراء الأجراء الى مستوى أن يكونوا عناصر فى الفعل الدرامى .

بمعنى أن الرواية قدمت « الطبقة » الأكثر تعرضا للاستلاب والقهر . الطبقة التى لا تطحنها حروب العدوان فحسب ، بل وتواجه كافة أشكال القهر فى الداخل ، عندما تكيل لها البورجوازية التجارية ضربات متتابعة فى الغلاء الفاحش والتلاعب بقوتها البسيط . رغم أن هذه الطبقة هى التى تعمل وتبذل ، وهى صاحبة الحس الصادق والشعور المسئول .

وينتبه الكاتب الى خطورة الدور الذى يمكن أن تلعبه الطبقة البورجوازية الصغيرة فى مثل هذه الظروف . فلا يكتفى بتحريك القوتين المتعارضتين قوة الإنجليز وتجار الحرب أمثال « الحاج أحمد أغا » وغيره . وقوة الغالبية المطحونة مثل حمادى وزوجته ورزوقى وفتحية ومرهون وحسين وتماضر وصاحب ومحمود بن الحولة . وإنما نراه يوفق فى رسم وتحريك « مصطفى » الدلال ، الذى حظى من الكاتب بعناية كبيرة ، حتى يجعلها متكاملة ، وسمح للقارىء بالتجاوب مع آمالها وعذاباتها الداخلية ، دون أن يكون ذلك تسليما بصحة أفعال وأقوال هذه الشخصية . مصطفى الدلال ، يريد تجاوز وضعه الاجتماعى بالانتقال الى الطبقة الأخرى ، التى تحصل على الكسب المادى ، واللذة ، والمكانة ، دون جهد يذكر . ولكى يبلغ هذه المكانة اللاأخلاقية ، كان لزاما أن يستعين بوسائل لا أخلاقية : الكذب ، السوق السوداء ، الاحتيال .

وربما تكون هذه الرواية قد استفادت من التراث الشعبى واعية ، بتوظيفها بعض جزئيات هذا التراث ، للخروج بدلالات مبتكرة . وقد مارس هذه العملية فى رسمه شخصيات شعبية ، تعيش داخل البيئة المحلية ، وتنتمى بكل مكوناتها الفكرية والسلوكية إلى الجماعة والبيئة الشعبية ، وفى تصويره الممارسات الشعبية لهذه الشخصيات ، وتعبيره عن معتقداتها ، وأمثالها ، وأغانيها ، وحكاياتها .

ويحرك « نائب طعمة فرمان » خمسة من المثقفين فى روايته الثانية (خمسة أصوات) هم : سعيد ، الصحفى الذى يعمل فى جريدة (الناس) ذات الاتجاه التقدمى المناوئ للحكم الرجعى : وإبراهيم ، المثقف الواعى ، عميق الفهم ، قاسى النقد ، يؤمن بالشعب ؛ وشريف ، الشاعر ، الذى لا عمل له ولا شأن ، ويعتقد أنه مظلوم . وعبد الخالق ، الشاب المثالى واسع الاطلاع ، هاو للأدب ولفن الرواية . وحميد الموظف بأحد المصارف ، والذى يتحطم فى نهاية المطاف . كل منهم يمثل صوتاً فى الرواية . وإن جمعت بينهم الصداقة ، والثقافة ، ووحدة الأمل فى تغيير واقعهم الفردى أو واقع مجتمعهم ، على تفاوت فيما بينهم .

ويخصص الكاتب كل فصل لصوت من هذه الأصوات . ثم لا تلبث الخيوط الخمسة أن تتشابك وتتحد فيما بينها لتؤلف لحمة الرواية . والشخصيات تقدم تقديماً حياً ، كما لو كانت ماثلة أمامنا تتحرك حركة طبيعية نابضة متدفقة . بحيث نشعر أنها ليست دمى يلعب بها ، وليست أبواقاً لأفكار أو لتيارات . إنها تحيا حياة يومية عادية ، فى المنزل وفى الشارع وفى العمل ، لها ضعفها وقوتها ، ومشاعرها ومواقفها ومآسيها الخاصة . ورغم خصوصيتها فإنها غير معزولة عن المجتمع الذى يبدو كخلفية مؤثرة أو فاعلة ، والذى تبدو هى معه عاجزة عن تغييره نظراً للزيف الذى يعيش فيه معظم المثقفين ، ولإحساسهم بالضياع الذى يدفعهم إلى الهروب بالانغماس فى الجنس أو

الحمر ، إنها صورة تكاد تكون واقعية لفئة المثقفين الذين كان الكاتب يأمل في قدرتهم على قيادة المجتمع وتغييره . وكأنه هنا أراد تجسيد موقف تلك الطبقة من خلال نوعياتها المتنوعة ومنعطفاتها المتعددة ، إزاء مواجهة عملية التطبيق الفعلى الحياتى لأفكارها ، وإلى أى مدى يضل سلوكها فى الواقع .

فالإنسان عند الكاتب مرتبط بطبقة ، تجعل له موقفاً متميزاً من مشاكل حياتية كثيرة . والطبقة تتحدد ضمن إطار الزمان والمكان . ضمن مرحلة تاريخية وبيئة تاريخية ، بكل ما تنوء به هذه البيئة من تراث وتقاليد وأنظمة . والإنسان — كما يصوره — يعيش معاناة دائمة ، على مختلف المستويات . ونوع معاناته ، والشكل الذى يتخذه يحددان له القيمة الفكرية . كما أن عنصر المعاناة ، هو الذى يجعل حياته فى حركة وتحول مستمرين ، وربما يكون هذا الفهم هو الذى جعل لشخوصه تلك الأبعاد ، ولعله أضفى على روايته تلك الحرارة والحيوية .

ويتعرض « غانم الدباغ » فى روايته (ضجة فى الزقاق) لجانب من كفاح مدينة الموصل سنة ١٩٥٦ ضد طغيان نورى السعيد . وبذلك صور واقع الحركة السياسية فى العراق إبان الخمسينيات . وتمكن من تجسيد شخصية البطل السلبى بشكل مقنع ، من خلال تصويره لأزمة ذلك الموظف الصغير « خليل حسين القولجى » نموذج البورجوازيين الوطنيين الصغار . وقد تمكن الكاتب من محاكمة هذا النموذج ، لأنه جعله من البداية حتى النهاية يعانى من الجوع الجنسى ، ومن الفقر ، ممثلا فى عائلته . ومن سوء الفهم ، لأن العاهرة أتاحت للاخرين الاعتقاد بأنه شاذ . وكلها محاكمات عنيفة لتردده ، وخوفه ، ومواقفه المتميعة .

واستعان « الدباغ » بالمونولوج الداخلى ، وباللقطات السريعة ، وباللغة المدبية ، لكن الواقع الفلاحى والعمالى والحرفى كان جديراً بأن يتناول فى عمل روائى جيد ، يصدر عن تلك الرؤية التى كان يعتقدها الدباغ من ناحية

و غائب طعمة فرمان من ناحية أخرى. ذلك أن نموذج البورجوازى الصغير، والمثقف بخاصة ، لم يكن يستأهل هذا الانغماس من الكتاب التقدميين . إنه مغر لسهولته فى التناول و المعالجة . لكنه غير مثمر للعمل الروائى . كشخصية سلبية و حيدة الجانب ، محدودة الحركة ، والأبعاد ، والمضمون . وكان يكفى أن تتناوله رواية و احدة . لتنصرف بقية الجهود و الأعمال الفنية إلى عالم الواقع الفوار فى مختلف المجالات ، حيث القطاع العريض من أبناء الشعب الذين حملوا على عاتقهم كل الهموم ، وعبء المشاكل ، والبناء .

وفى تصورى أن « فؤاد التكرلى » فى (الوجه الآخر) (١) كان الخطوة الأكثر تقدماً وتمهيداً للجيل الرابع . إنه بدأ مع رفاقه بداية صحية ، بحكم وحدة التجديد التى التفوا حولها ، والتى ربطتهم برباط قوى . لكنه لم يقع أسير السرد المعتاد ، والمضمون المحدد بواقع ، والأحداث التى تنقل نقلا فوتوغرافياً . إذ انفلت من أسر التعبير الساذج عن الحياة الاجتماعية بتناول ظواهر الأشياء التى تطفو على سطح الحيـــاة العامة . لقد ذهب (التكرلى) خطوة أبعد من الواقع المباشر ، واهتم بما هو فوق الواقع . حيث يمنح مادته وموضوعه بعض الرمز ، لتبقى أكثر حياة من مجرد تسجيل الواقع كما هو. وكأنه يريد أن يحمل الواقع إلى أفق جديد . وبذلك يتداخل الواقع وما فوق الواقع ، ليؤلفا معاً عالماً جديداً أعلى درجة من العالم المألوف .

ولا يتصورن أحد أنه يهيم فى اللامعقول أو فى الميتافيزيقيا . فالعكس هو الصحيح، إنه لاينفصل عن طبيعة الواقع الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والسياسية ، وإنما يستوحيها . يعرضها ثم ينطلق من خلالها إلى موقف شامل من القيم والمواضعات المفروضة. ولا يهمل الفن فى سبيل الفكرة أو المضمون. فهو يثرينا فكرياً وفنياً بحرصه على أن يكون عالمه الروائى فنياً ، حتى وإن بدت الحادثة أحياناً عادية . كما نجد فى روايته هذه . شاب أخفق فى دراسته الثانوية . يترك بلدته الصغيرة (بعقوبة) ويستقر فى بغـداد مع زوجته .

(١) منشورات الثقافة الجديدة — مطبعة الوفاء — بغداد ١٩٦٠ .

يعمل موظفاً بسيطاً في إحدى دوائر الدولة . تلفه الحياة برتابتها .
ونلتقي به وهو يسعى إلى استدانة مبلغ من المال من مراب عجوز ، لينفقه
على زوجته ، التي كانت في حالة وضع . غير أن الولادة تكون عسيرة .
فتصاب بالحمى وتفقد وليدها ، وبصرها . لكنه لا يتحمل العيش معها وهي
في حالتها الجديدة . فيطلقها ويعيدها إلى أهلها في بلدته (بعقوبة) . وذلك في
إطار بناء محكم ؛ وأقسام خمسة متكاملة دقيقة .

والشيء اللافت للنظر فيما يتصل بإنتاج الجيل الرابع من كتاب الرواية
الحاليين ، أنهم استفادوا – إلى حد كبير – من التطور العالمي للشكل الروائي .
فأعطوا للبناء الفني ، ولمعمار الرواية ، أهمية لا تقل عن تلك التي أولاها
كتاب الخمسينيات للمضمون الاجتماعي والسياسي . وفي إطار اهتمامهم بالبناء ،
راحوا يطورون فيه ، ويستخدمونه استخداماً حديثاً يتفق والمضامين أرادوا
التعبير عنها ، ومواقف الشخوص . فخضير عبد الأمير في (ليس ثمة أمل لجلجامش)
يوظف أسطورة (جلجامش) توظيفاً فنياً يتناسب وموضوع الرواية .
ويستفيد عبد الرحمن الربيعي من نفس الأسطورة في روايته (الأنهار) ،
حيث استهدف منح جلجامش الأسطوري أبعاداً معاصرة . ويعتمد الكتاب
أسلوب تيار الوعي بطريقة أقرب إلى استخدامه أسلوباً فنياً محدثاً . كما نلاحظ
ذلك في (الوشم) لعبد الرحمن الربيعي ، و(الحبل) لإسماعيل فهد إسماعيل :

وهم يستفيدون من الفكر الوجودي ، والعبثي ، وترى ظلالا لجان بول
سارتر ، والبير كامي ، وكافكا ، وصموئيل بيكيت ، ثم ناتالي ساروت
وآلان روب جرييه . ويبدو ذلك في اختيارهم أبطالا ضائعين ، محاصرين ،
كما في (الوشم) للربيعي ، و(ليس ثمة أمل لجلجامش) لخضير عبد الأمير ،
و(الحبل) لإسماعيل فهد إسماعيل : وتتضح هذه الظاهرة عند فاضل العزاوي
المتأثر بكافكا إلى حد كبير ، في روايته (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة)
وإلى حد ما في (القلعة الخامسة) (١) فالبطل عنده عدمي يحاول تدمير العالم

---

(١) روايته الأولى مطبوعة في بغداد ١٩٦٩ ، أما الثانية فإنها صدرت بدمشق ١٩٧٢ .

كله ، لكن محاولاته تبدو عقيمة . وبطل (الوشم) سلبي عدمي ، زائف ، يدفع الثمن على حساب رفاقه . يجد حلا فردياً لمشكلته ، فيكسر رقاباً كثيرة قبل أن يخرج من السجن ثمناً لحريته الفردية الخاصة .

ويكاد معظم كتاب هذا الجيل يلتقون عند شخصية المثقف البورجوازي الصغير ، العاجز عن الذوبان في المجتمع ، والانصهار مع الناس ، ومعايشة الآخرين . وفي النهاية ، يبقى خارج دائرة الحدث التاريخي الواقعي ، فيفقد توازنه الطبيعي ، ويسقط في الخيبة أو الهزيمة أو الجنس . وهذا النموذج يتكرر في معظم روايات هذا الجيل ، اللهم إلا إسماعيل فهد إسماعيل(١) الذي التفت إلى الطبقة العمالية في (الضفاف الأخرى) حيث تكتسب شخصياته هوية طبقية محددة وانتماء واضحاً . بل إنه ينتهي فيها إلى أن الطبقة العاملة الثائرة هي المؤهلة لقيادة الصراع ضد أعداء التطور والحرية والاستقلال والإنسان . وكذا عبد الرزاق المطلبي في (الظامئون) حيث يركز أضواءه على سكان إحدى القرى من الفلاحين الفقراء ، الذين يواجهون أزمة جفاف حادة ، فيرحل البعض ويسقط آخرون ، ويصمد (هاشم) وأبوه اللذين أصرا على البقاء . وروايته (الأشجار والريح) التي ينقلنا فيها إلى جو العلاقات الاجتماعية في الريف بعد ثورة ١٩٥٨ . ورواية (الراحلون) لقاسم خضير عباس التي تعتبر أول رواية فلاحية تصور علاقات إجتماعية واقتصادية ، في ريف العراق الجنوبي وفي منطقة من محافظة (ذي قار) . حيث يترك الفلاحون أرضهم المجدبة سنوياً ليعملوا كعمال موسميين عند فلاحين آخرين يملكون البساتين .

وروايات هذا الجيل شغلت بالسياسة وبالموضوعات السياسية ، ومايرتبط بها من قضايا ومناقشات وأفكار . إذ قلما تخلو رواية من هذا الجانب . محمد عبد الحميد (عراة في المتاهة) يعرض جانباً من تجربة

(١) صدرت رواياته جميعاً في بيروت ، لنشرتها له دار العودة .

ثورة ١٩٤١ . وغالب عبد الرزاق (قالت الأيام) يصور جزءاً من تاريخ العراق يتحدد منذ نهاية ثورة ١٩٢٠ حتى انتهاء التجربة الثورية ١٩٤١ . موفق خضر (المدينة تحتضن الرجال) يصور انعكاس العدوان الثلاثى على مصر ١٩٥٦ فى العراق . و (الإغتيال والغضب) يقف عند السنتين الأخيرتين من حكم عبد السلام عارف ، وشاكر جابر (الأيام المضيئة) يجسد جانباً من حياة بغداد والديوانية عام ١٩٥٢ . وسليمان البكرى (مدار الأشياء المرفوضة) يتناول الفترة الواقعة بين عام ١٩٥٦ وثورة يوليو ١٩٥٨ . وهشام توفيق الركابى (المبعدون) التى تختار مدينة (بدرة) مسرحاً لأحداثها التى تقع خلال شهر يناير ١٩٥٧ ونضال المبعدين ضد طغيان العهد الملكى . وعبد الرحمن الربيعى فى (الأنهار) التى تبدو وكأنها كتبت لتعالج حالة عامة مر بها العراق بين يونيو ١٩٦٧ ويوليو ١٩٦٨ . ثم (القمر والأسوار) التى تتخذ من مدينة « الناصرية » أساساً للحدث الروائى ، وتتعرض تاريخياً للفترة ما بين ١٩٤٧ و ١٩٥٢ . متعرضة لزحف الجيش العراقى إلى فلسطين ، ومعاهدة « بورتسموث » .

والواقع أن انغماسهم فى التاريخ السياسى والنضالى البعيد أو القريب ، يدفعهم دفعاً إلى الإبتعاد عن « الآن » « الحاضر » بكل مايطرحه الواقع المعاصر من قضايا آنية ومشكلات تهم الإنسان من حيث هو إنسان ، يعيش فى ظل مجتمع له موقفه ورؤيته واستشرافه للمستقبل . وتحكمه حركة موحدة شبه عامة على كل المستويات السياسية والإقتصادية والاجتماعية والفكرية : وإذا كان لجوء بعض الكتاب الكبار إلى التاريخ ـ بعد أن يكونوا قد قدموا أعمالا روائية واقعية تعالج إنسانهم ابن لحظته ومكانه ـ يجد شيئاً من التبرير ، فإن الظاهرة بالنسبة لكتابنا الشباب فى العراق تحتاج إلى تفسير . وإذا كانت السياسة كسياسة هى الهم اليومى لكثير من الشباب ، ألا تعتبر سيطرتها على الفن ،

إعلاءً لجانب على حساب بقية الجوانب التى تهم الإنسان الفرد العادى ؟ ! ،

ثم ، ألا يعتبر ذلك بعداً عن شمولية النظرة إلى الواقع ككل ، فى حركته الصاعدة دائماً ؟ ! ألا تعتبر النظرة إلى المجتمع من خلال عينى شخص محبط ، فردى ، مدحور ، عدمى ، لا مبال ، نظرة جزئية قاصرة ، تبعد مثل هذه الروايات عن الحقيقة التى لا يتم كشفها ومعرفتها إلا بتقليب وجوهها المتعددة . فضلا عن تصويرها المجتمع جهما صلبا سوداويا ، ساكنا ، ميكانيكيا .

والكاتب الذى صور الآن واللحظة الحاضرة هو اسماعيل فهد اسماعيل ، لكنه راح يؤرخ للمقاومة الفلسطينية منذ إنطلاقها بعد يونيو ١٩٦٧ فى (ملف الحادثة ٦٧) التى تكشف معالجتها للفترة التالية لحرب أكتوبر ١٩٧٣ والمراحل التى مرت بها المقاومة الفلسطينية المسلحة ، وموقف الأنظمة العربية المتعددة منها . ثم راح فى (الشياح) ١٩٧٦ يجرى أحداثها فى تلك الفترة التى كان السياسى اللبنانى « رشيد كرامى » يحاول تشكيل وزارة انقاذ وطنى ، فى لبنان ، إبان الحرب اللبنانية الأخيرة .

ونحن لا ننكر مطلقاً أن إسماعيل فهد إسماعيل ينطلق من رؤية تقدمية قومية عربية فى هاتين الروايتين الأخيرتين . كما أننا لا يمكن أن نفرض عليه موضوعا بعينه ، أو دائرة تدور فيها رواياته ؛ وإن كنا مع ذلك نرى أن التأريخ السياسى قد يحول العمل الروائى — كعمل فنى له قانونه الخاص — إلى مقالات سياسية تطغى فيها أفكار الكاتب السياسية ، وتتحول الشخوص إلى أبواق تردد آراءه . وأن مهمة السياسى غير مهمة الفنان ، ومهمة المؤرخ غير مهمة كاتب الرواية ، والصحفى الذى يقدم تقريراً صحفياً آنيا عن حدث ما ، يختلف

عن الروائى ذى الرؤية الشمولية ، والعمل الواعى ،والنظرة المتعمقة ، والتأنى فى الكتابة ، والإلتزام بقواعد الفن وتقنياته .

والآن ليس هو الحدث السياسى فحسب . إنه الحدث النفسى ، والاجتماعى ،والذهنى، واليومى.ومن ثم فإنا مازلنا نلح فى مطالبة الكتاب المعاصرين ، من أبناء هذا الجيل الرابع ، بألا ينزلقوا فى السطحية والابتذال وتكرار المصطلحات الجاهزة والشخصيات المعدة سلفا والأفكار الصدئة . وبأن يكون لديهم وعى علمى عال بالعالم الذى يعيشون فيه ، مع إمتلاكهم رؤية شاملة للمستقبل ، وحرية فكرية لا حدود لها . وبألا تبهرهم أضواء الإغراب والتعقيد واللامعقول والتجريب ، فتصرفهم عن البحث فى أعماق واقعهم الاجتماعى اليومى المعاش . وألا تلهيهم شخصية المثقف البورجوازى الصغير عن استكشاف الأبعاد الايجابية والثورية و الإنسانية لدى الآخرين ممن ينتمون إلى قوى وطبقات أخرى . فقد استنفد تصوير هذه الشخصية فى الرواية العربية عموماً ، والعراقية على وجه الخصوص ، أغراضه .

وأؤكد أن هذا الجيل استطاع أن يلفت إليه الأنظار عندما تجاوزت أعماله حدود العراق . وهو جاد فى حرصه على الاستمرار فى الكتابة الروائية . وسوف تتحقق على يديه ملامح شخصية روائية مستقلة ، لو أنه أخذ فى اعتباره ضرورة الاستفادة من تجربة الرواد ، ومن تجربته هو ، ومن تجارب الآخرين ، ومن الارتباط بواقعه ارتباطاً لازما . والأمل معقود بالفعل على عدد طيب ممن يمارسون كتابة الرواية ، وهم فى كل جديد يقدمونه ، يثبتون أنهم يتطورون ، وفى هذا دلالة على أنهم لايقفون محلك سر . إنهم يفيدون ، ويتجاوزون الأخطاء التى وقعوا فيها قبل .

وممن سوف يؤثرون في مستقبل الرواية العربية ، لو أنهم توفروا عليها ، وبقى اخلاصهم لها ممتدا : عبد الرحمن مجيد الربيعى — اسماعيل فهد اسماعيل — عبد الرزاق المطلبى — فاضل العزاوى — موسى كريدى — أحمد خلف — عبدالستار ناصر — موفق خضر — جليل القيسى — شاكر جابر — محمد خضير — خضير عبدالأمير — وغيرهم . بل إن منهم من يستأهل أن تكتب عنه دراسات مستقلة .

الفصل الرابع

الرواية العربية فى المغرب العربى

فى بداية حديثنا عن فن الرواية فى المغرب العربى ، ينبغى أن نحدد موقفنا من ظاهرة تفشت فى المنطقه العربية فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، ألا وهى كتابة الرواية باللغة الفرنسية . وهى لغة المستعمر . وقد كانت هذه الظاهرة واضحة فى الجزائر بشكل لافت للنظر ، وخطير . ففى الفترة ما بين ١٩٤٥-١٩٦٤ ظهرت سبع وثلاثون رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية . كذلك فإنه فيما بين ١٩٦٥ -١٩٧٢ صدرت سبع عشرة رواية مكتوبة بالفرنسية ؛ فى حين أن الروايات التى كتبت باللغة العربية لم تتعد الثلاث روايات . (١)

أما فى تونس والمغرب الأقصى ، فقد بلغ مجموع الروايات التى كتبت بالعربية فيما بين ١٩٤٥ - ١٩٧٢ ، أكثر من خمسة وثلاثين رواية ، فى مقابل واحد وعشرين رواية مكتوبة بالفرنسية .

ونحن لن نتعرض إلا للروايات التى كتبت بلغتنا القومية العربية . لإيماننا بأن الذى يناضل بالسلاح وبالفكرة وبحضارته وتاريخه وتراثه ، ضد عدو شرس ومحتل بغيض ، وحضارة غازية . هذا الذى يبذل حياته فداء للأرض وللأنسان ، ليس أيسر عليه من أن يتعلم « العربية » ويكتب « بالعربية » عن « قضايا عربية » ، لقارئ « عربى » يعيش فى مجتمع عربى له مواصفاته وخصائصه وشخصيته . والتعريب فى المغرب العربى قضية لا تنفصل عن بقية القضايا والمشاكل التى يتعرض لها الأنسان المغربى . فاللغة لا تنفصل عن المجتمع ، ولا عن الطبقات الكادحة فيه .

واذا كانت اللغة الفرنسية هى لغة البورجوازية الكبيرة والأقطاعيين وأذناب المستعمر ، واذا كان النضال العربى أصلا يريد إحلال حكم الشعب محل سيادة القلة ، فالأولى - فى هذه الحالة - أن تبدأ الثورة على لغة القلة ،

---

(١) انظر الإحصائية التى أوردها عبد الكبير الخطيبى فى « الرواية المغربية » منشورات المركز الجامعى للبحث العلمى - الرباط ١٩٧١ . ص ٤٠ .

لإبعادها عن مجالات الإستخدام والتعامل اليومى ، لتكون أية حركة استقلالية وطنية وقومية ، منطقية مع نفسها ومع ما تدعو اليه . ولتضرب المثل و اقعيا ويوميا أمام جماهير الشعب الكادح ، صاحب المصلحة الأولى فى تحطيم فكرة القلة ، ومصالح و امتيازات ووجود القلة ، وبالطبع لغة القلة .

لقد تولدت كتاباتهم عن فترة الأستعمار . وعبرت رؤاهم عن مواقف غير مقبولة . لذلك فانه ليس من الممكن اعتبار رواياتهم جزءا من الميراث الثقافى العربى الأصيل ، المتمثل أساسا فى الأدب العربى الذى ظل موصول الحلقات فى كل بلدان المغرب العربى ، رغم ماتعرض له من إبادة ومطاردة ورغم ماقاسى دعاته وأعلامه من استبداد وتشريد . وكيف بنا نقبل قول «ادريس الشرايبى » المغربى : (لست استعماريا ، بل ولست حتى معاديا للاستعمار . إلا أننى مقتنع بأن الأستعمار كان ضروريا ومنقذا للعالم الأسلامى . ذلك أن مبالغات الأستعمار مضافة الى القيم الأكيدة لأوربا ، كانت هى الخميرة التى أنضجت النهضة الأجتماعية التى نشاهدها اليوم) .

كما أعلن « محمد ديب » الجزائرى ، للصحافة الفرنسية فى ١٩٥٨ أنه : (بفضل اللغة الفرنسية استطعنا أن نتجنب معرة الاقليمية (كذا !!!) انتى بصفتى جزائريا لا أرى أى مأساة فى استعمال هذه اللغة ، والذين يزعمون ذلك يحاولون ستر عجزهم) . بينما حاول «مالك حداد» الجزائرى تبرير ذلك قائلا : (. . ان الكتاب الذين هم من أصل بربرى عربى ، عند تعبيرهم بالفرنسية يترجمون فكراً جزائريا نوعيا . وهو فكر كان بالإمكان أن يصل إلى ذروة التعبير لو أنه صيغ فى لغة وكتابة عربيتين : إننا نجعل الآخرين يفهموننا ، ولكن الكلمات التى هى موادنا اليومية ليست فى مستوى أفكارنا . وهى أبعد ماتكون عن نقل مشاعرنا . . ومن ثم فليس هناك سوى تطابق تقريبى بين فكرنا العربى وقاموسنا اللغوى الفرنسى . (١)

---

(١) المصدر السابق ص ٤٦ – ٤٧ .

واعترف « كاتب ياسين » الجزائرى ، بأن نتاجه يتعذر فهمه وقراءته على أغلبية مواطنيه . ومع ذلك فانه يدخل اللغة ويفنى جسمه وروحه فى الكتابة مستهدفاً من وراء ذلك جر الجمهور الفرنسى الذى يكتب له ، إلى عالمه .

هذه هى نظرتهم ، وذلك كان موقفهم : وإذا كانوا — الآن — يقرون بانتهاء رسالتهم ، فكيف نتناولهم ؟ وإذا كانوا كذلك يؤمنون بضرورة إستخدام اللغة العربية ، فلماذا يصر البعض على دراستهم ، وإعتبارهم رواد ومناضلين ومعبرين عن قضايا الشعب العربى وواقعه ؟! وفى الوقت الذى وجد كتاب يناضلون فى ميدان الكلمة العربية . يدرسونها ، وينقلونها بالتعليم إلى غيرهم : ويتعاملون مع أبناء الشعب العربى عن طريقها وحدها ، قصر هؤلاء عن الاشتراك فى هذا الميدان الشريف ، الذى لم يكن يتطلب عنتاً ولا مشقة .

ومهما ادعى البعض بأن هؤلاء صوروا مجتمعاتهم ، فان الغالبية العظمى من أبناء تلك المجتمعات لم تكن تعرف اللغة الفرنسية . ومازال حتى هذه اللحظة : إذن ، هل صوروها لمجتمعات أخرى ؟ ولماذا ؟ ! أحرام على بلابله الدوح . حلال على الطير من كل جنس ؟ ! وفى مثل هذه المجتمعات التى خضعت للإستعمار الاستيطانى كان لابد من أن يلعب الفن والأدب دوراً فى التوعية والتغيير : لكن كانت الهوة شاسعة بين من يمثلون القيادة الفكرية وبين جماهير الشعب الذين هم فى حاجة إليهم . وهم لم يعرفوا فى مجتمعاتهم الوطنية المحلية ، فضلا عن المجتمع العربى الكبير : فالقارىء العربى لم يعرفهم إلا بعد أن ترجموا من قبل غيرهم . ومن ثم فان الأجدر بهم أن يذكروا فى إطار ذوى الروايات المترجمة .

وهل ننسى أن للغة العربية ، تركيبها ، ودلالات ألفاظها ، وإشعاعات عباراتها وطريقتها فى بناء الصورة ، ورسم الملامح ، وصياغة الفكرة ،

وتكوين الرؤية ، وتشكيل الموقف . وهي تختلف عن طريقة إستخدام اللغة الفرنسية في أداء كل هذا . ولاشك أن دارسي النصوص الروائية ، والبنائية ، عندما يتصدون لدراسة مثل هذه الأعمال المكتوبة بالفرنسية ، لن يجدوا فيها إلاصياغة أديب فرنسي متأثر بلغته الفرنسية ، وأساليب سابقيه ، وبتراث هذه اللغة . وبالتالي ، فإن تحليل النصوص المترجمة إلى اللغة العربية ، سوف ينصب على لغة المترجم . ودقتها . وأصالتها . وخروجها عن النص أو إلتزامها به .

هناك إثنان ترجما رواية (صيف أفريقي) لمحمد ديب . هما جورج سالم ، وعبد المسيح بربار . بينما ترجم ثلاثيته الدكتور سامي الدروبي . لاحظ ما قد ينجم من فارق . ورواية مالك حداد (التلميذ والدرس) ترجمها الدكتور سامي الجندي . و (نجمة) لكاتب ياسين ، ترجمتها ملك أبيض العيسى . وهكذا بالنسبة إلى (العين والليل) لعبد اللطيف اللعبي المغربي ، و(حرودة) للطاهر بن جلون ، و(الذاكرة الموشومة) لعبد الكبير الخطيبي وغيرها .

زعم بعضهم أنه يستهدف العالمية . ومن ثم اختار الإقامة في باريس . وهو إختيار يجعلهم عرضة لإنتقادات كثيرة ترى أن النفي الإختياري غير مبرر من الناحية الوطنية . وأنه لا يستند إلى تحليل موضوعي للوضعية التاريخية و السياسية التي يعيشها بلاده . وإنما هو إنفصال عن الجذور عميق ، لا يمكن معه أن يتلاءموا مع مجتمعاتهم ! والعالمية في تصوري تبدأ من الموطن الأصلي . المنبع . المنطلق . حين يخلص الكاتب في التعبير عن قضايا شعبه وأمته ، التي تلتقي مع قضايا كل الشعوب الإنسانية . هل كان لزاماً على « دستويفسكي » و « تشيخوف » و « بازاك » و « ديكنز » أن يعيشوا في دول كثيرة ، ويكتبوا بلغات هـذه الدول ، حتى يعرفوا فيها ؟ !

ولماذا لم يفعل محمد حسين هيكل ذلك وهو مقيم في باريس ، ولندن ، وسويسرا أثناء كتابة روايته (زينب) ؟ وكذلك شكيب الجابري السوري ؟ وغيرهما .

عموماً ، لقد أصيب هذا الإتجاه بشلل يكاد يكون عاماً ، لأنه لم يستطع أن يتخلص من عواقب الاستعمار ، ولم يقدر على تحمل وضعيته الراهنة بما في ذلك إعلان موته . وذلك بعد سنة ١٩٦٢ حين أعلن استقلال الجزائر . وهي السنة الحاسمة في بداية الأدب الحقيقي الواقعي ، إذ كانت دول المغرب الثلاث قد نالت استقلالها ، وأصبح على كل واحد ممن كتبوا الرواية الفرنسية أن يحاول إيجاد حل لتناقضاته ، سواء كان من المقيمين في باريس ، مثل : البير ميمي — محمد ديب — إدريس الشرايبي — هنري كريا ، أو أولئك الذين تخلوا عن كتابة الرواية وانشغلوا بالوظائف الديبلوماسية والسياسية مثل عبدالحميد بن جاون و محمد المسعدي . أو غيرهم ممن لجأوا إلى التدريس كحل ، مثل مولود معمري وآسيا جبار . إنها مشكلتهم إذن وليست مشكلتنا الآن .

* * *

سبقت تونس إلى الإسهام في مجال الرواية المكتوبة بالعربية . ونلاحظ أنه خلال فترة ما بين ١٩٤٥ — ١٩٦٢ صدرت سبع روايات فقط ، اثنتان منهما ظهرتا في المغرب الأقصى ، والروايات الخمس الأخرى نشرت في تونس . ولم تنشر أية رواية في الجزائر . ولا شك أن الظروف الخاصة ساعدت على ذلك . ففي عام ١٨٦٠ عرفت الطباعة لأول مرة . وفيه ظهرت أول صحيفة . وقد شهد النشاط السياسي ازدهارا ، بمجرد صدور « عقد الأمان » ١٨٥٧ ، بمثابة دستور ينظم سياسة البلاد . وكان ذلك قبل أن تحتلها فرنسا . وترتب على ذلك صراع حربي ، وفكري . وأتاح جامع الزيتونة ، والمعهد الصادقي للغة العربية ، أن تصمد هذه اللغة ، إذ لعبا دوراً خطيراً في الحفاظ عليها ، وفي تخريج دفعات من المثقفين بها .

ثم مالبث الحزب الدستوري الجديد المنبثق من جيل ١٩٣٠ ، أن دافع

عن فكرة الثقافة الوطنية .. وجدير بالذكر أنه فى هذه السنة صدرت أهم المجلات الأدبية التى عنيت بالفن القصصى بوجه عام .وهى مجلة (العالم الأدبى) للشيخ زين العابدين السنوسى ، وقد جمعت حولها مثقفين من كل الاتجاهات ، كما أصدرت سنة ١٩٣٢ عدداً خاصاً بالقصة الحديثة ، احتفل بالقصص الموضوعة ، وبالترجمات ، وبالنظريات وبالدراسات الفنية حول هذا الفن. وقد لعبت الترجمة دوراً مهماً فى إثراء الرواية التونسية . منذ اهتمت مجلة (الرائد التونسى) ١٨٦٢ بنشر أولى الترجمات عن الإيطالية والأسبانية . ويعد محمد المشيرقى أول من ترجم قصصا طويلة عن اللغة الفرنسية . وبعده توالت ترجمات : العربى الحلولى ، وابراهيم فهمى بن شعبان ومحمد نجيب وعبد العزيز الوسلاتى . وقد ترجمت تونس لتولستوى سنة ١٩١١ مما يعتبره البعض حدثاً هاماً .

ويخطئ من يظن أن الرواية العربية فى تونس صدرت قبل ١٩٣٥ وعلى يد « على الدوعاجى » أبو القصة التونسية الحديثة بلا منازع . فهناك من يرى أن العقد الأول من هذا القرن ، أنبت روايات (الهيفاء وسراج الليل) لصالح السويسى ١٩٠٦ ، و(الساحرة التونسية) للصادق الرزوقى ١٩١٠ و(فكاهة مجلس قضاء) لمحمد مناشو ١٩١٠ . والحق أنهم لايفرقون بين المقال القصصى ، والصورة القصصية والقصة القصيرة . بل إنهم لايعرفون ماهية الرواية أصلا .

ذلك أن الأولى ، منشورة فى مجلة (خير الدين) التونسية ، العدد السابع ١٩٠٦ . وهى محاولة فى الكتابة فقط ، لا ترقى حتى إلى مستوى المقال الأدبى الجيد . ناهيك عن القصة القصيرة أو الصورة القصصية . وهى أبعد ماتكون عن الرواية ، ولو فى بداياتها الساذجة الفاشلة ، غير الفنية . أما الثانية فإنها تقترب من فن الصورة القصصية ، ولا علاقة لها بالرواية من قريب أو من بعيد . فهى « فكاهة » « مجلس » « قضاء » ليس غير . والثالثة أربأ بمدعى هذا الرأى أن يتمسكوا به ، بعد أن يعرفوا أنها منقولة نقلا

حرفياً . منذ أول كلمة فيها حتى آخر حرف ، عن (التوبة) لمصطفى لطفي المنفلوطي . وهى عبارة عن مقال قصصي ضمه كتاب (العبرات) الجزء الثاني .

أول رواية عربية تونسية إذن كانت (جولة حول حانات البحر الأبيض المتوسط) ١٩٣٥ للكاتب (على الدوعاجي) . ويقال إن له رواية أخرى بعنوان : (شارع السيقان المخضبة) ، لكن أحداً لم يعثر عليها . وفي جولته تلك ، عبر عن لقاء الحضارتين : العربية والأوربية . أتيح له في هذه الرواية الصغيرة التي تشبه الخواطر الذاتية ، أن يتصور الغرب امرأة ، وأن يجعل كتابته التي تعتمد المقابلة ، وسيلة لاقتناص السخرية والتعبير عن رغباته وغرائزه . إنه استطاع أن يجمع فيها بين الأسلوب التقليدى للرحلات ، وبين أسلوب الاستطلاع الصحفى . ثم قدم بطريقته الخاصة وصفاً للرحلة التي قامت بها ثقافة معينة (العربية التونسية) وماصادفته من صعاب .

يدور حديث السفر عن رحلة في البحر الأبيض المتوسط قام بها « على الدوعاجى » سنة ١٩٣٣ . وأثناء إقامته فى أوربا ، لم تكن حساسيته متيقظة إلا لشيء واحد فقط هو : الجسد والجنس ، أوربا فى نظره هى اكتشاف الجسد . لذلك فانه يورد وصفا مطولا للنساء ، وهن يرتدين « البيكيني » فى شواطئ السباحة ، أووهن يتجولن فى الشوارع ليلا . لقد عبر على الدوعاجى عن إدراك للغرب بوصفه إمرأة . لذا أضفى على وصفه له طابعا جنسيا ، وشبه نفسه بالرجل الذى تزوج امرأتين . الشرق والغرب . وهو يحبهما معا . خصص للأولى الجانب الرومانسى لديه ، بينما وهب الثانية جانبه المادى . وأذاب بهذه الطريقة الساخرة مشكلة تعارض الشرق و الغرب . لكن سخريته تبقى محصورة فى مجال التحريف والكاريكاتير . لأنها مجرد سلسلة من الصور المتقابلة المفرغة من عنفها .

ولم يكن الدوعاجى وحده آنذاك . فقد وجد إلى جانبه كتاب آخرون ،

حاولوا كتابة الرواية باللغة العربية . منهم زين العابدين السنوسي ، مؤلف الروايه التاريخية (فتاة الجم) ، ومحمدعبد الخالق البشرونى ، وعبد الوهاب بكير ومصطفى خريف و محمد العريبي . وهو جزائرى الأصل تونسى المولد . لذلك يعتبره البعض ممثلا للقصة الجزائرية المهاجرة المكتوبة خارج الجزائر . فى حين يستند البعض الآخر إلى مولده، فيعده تونسيا . ولم يحسم الأمر قول على الدوعاجى فى كتابه (تحت السور) الذى يقول فيه : (تعرفنا فى دار العرب على شاب جزائرى الأصل تونسى المولد) .

هناك كاتب روائى خلاق ، كان له تأثير كبير فى الحياة الأدبية التونسية خلال العقدين الثالث والرابع من هذا القرن ، هو « محمود المسعدى » : الذى مارس الكتابة بين سنتى ١٩٣٩ – ١٩٤٥ . كاتب مثقف ثقافة واسعة. وبالذات فى الفلسفة والمنطق . وفق بين الثقافتين العربية الإسلامية ، وبين الثقافة الأوربية . واقتبس من التراث العربى الشكل القصص القديم ، كالحديث ، والمقامة ، والسيرة . واستفاد من المواقف العربية القديمة النموذجية التى يسهل على القارئ إيجاد مايناظرها فى غضون كتاب الأغانى ، وكتب السيرة ، والرحلات ، والمغازى . تناول هذا كله، بثقافته الحديثة، وبوعيه الفكرى ، ومن خلال اعتقاده بالفلسفة الوجودية ، وصاغ منها مجتمعة عالمه الروائى .

روايته (مولد النسيان) تصور الأزمة القاتلة التى يجتازها طبيب اسمه « مدين » وزوجته « ليلى »، فى بلاد خيالية مثقلة بالحرارة ، و « مدين » هذا مهووس بالموت . يريد أن يقتل « المادة » وأن يبحث عن وسيلة تهبه النسيان ، لأن الموت قهره حين اختطف منه حبيبته « أسماء » ، ويصاب الزوجان بالحمى ، بعد مسيرة طويلة من البحث والكفاح فى سبيل العثور على دواء للنسيان . ويرفض « مدين » أن يعالجه الأطباء مفضلاً استشارة الساحرة « رنجهاد » ذات القوة الغيبية والسلطان الكبير على الناس . إنها تملك أعشاب النسيان أيضا . وبذلك فإنها تعلمه كيف يصنع شراب الخلود، وقتل الموت. ورغم معاوضة زوجته له ، فانه يشرب هذا الشراب .

ويصف محمود المسعدى مختلف مراحل الانعدام والالتحاق بعالم الأموات . بيد أن « مدين » يدرك قبل أن يلفظ أنفاسه ، أن الروح لم تنه محنها ، وقد لاتنهيه أبدا ، وأن كل موت يخلف ميتا بين الأحياء . وليلى هى الكائن الذى خلفه رحيل « مدين » عن الحياة ، وإن التحقت تبعا للدلك بكهوف النسيان .

والرواية فى مجموعها مكتوبة فى شكل رموز ، وصور تريد أن تكتفى بذاتها . والشخصيات لاتتوفر على أى وجود حقيقى ، إذ حملها الكاتب بالأفكار والوساوس ، دون أن يذكر لنا الكاتب أسبابها ، مما يجعلها معبرة عن الالتباس العميق المكتنف بالميتافيزيقيا والرمزية والغموض والإبهام . ربما كان العالم الخيالى الذى أبدعه محمود المسعدى نوعا من التشخيص لتونس ، ولعله كان يقصد التعبير عن قلق جيله هو بالذات . لكن العلاقات بين العنصر التاريخى والعنصر الخيالى ، جاءت غائمة قاتمة ، غارقة فى ضباب رمزية تتأبى على كل مقارنة منهجية .

ولاتخرج روايته (السد) عن دائرة اهتماماته الفلسفية الوجودية ، وعن عالمه الخيالى المفضل ، الذى يذكرنا بقصص توفيق الحكيم القصيرة التى تضمها مجموعته (أرنى الله). نزل « غيلان » وزوجته أرضا قاحلة قفراء فيقرر بناء سد . لكى يهب هذه الأرض الصحراوية القاسية ، المياه ، والعشب ، والخصوبة ، والنماء . ويواجه تحديات كثيرة منها : صعوبة الجو والطقس . وتعنيف زوجته . ورفض العمال الاستمرار فى العمل . ووقوف الآلهة « صهباء » ضده . الذى تمل فى النهاية بتسليطها عاصفة عاتية دمرته وحطمت سده .

والمسعدى يرى أن أساس الأدب ينبغى أن يجسم فى الحرية المطلقة للفن . ويطالب بتحرير الفن من كل سيطرة دعائية أو ايديولوجية . وقد انعكست نظرته هذه فى رواياته . حيث حلق بعيداً بعيداً ، وانفصل تماما تماماً عن قضايا الواقع الاجتماعى فى تونس . إذ ألهته

مقولات فلسفية ، ونظريات تجريدية بحتة • وبهذا عزل نفسه بنفسه عن المجتمع وعن القارىء • فالمجتمع لم يكن فى مرحلة تسمح له بهذه الرفاهية الفكرية ، لأن المشاكل الحياتية الإقتصادية والاجتماعية كانت تطحنه طحنا • كما أن القارىء العام لم يكن قد وصل بعد إلى مستوى المسعدى الثقافى •

هذا المستوى هو الذى جعل الدكتور طه حسين يقول عنه : (إن الوجودية قد أسلمت على يد الأستاذ المسعدى كما تنصرت فى فرنسا على يد الكاتب الفرنسى المعروف جبريل مارسيل) •ويقول عن أسلوبه : (لا عهد لنا بمثله فى الأدب العربى إلا أحيانا قليلة حين يرمز الفلاسفة إلى بعض ما يريدون تصويره من ألوان الحكمة).

وقد عمل استقلال تونس بطبيعة الحال ، على الإحساس القوى بالشخصية الذاتية الاعتبارية ، وبالاعتماد على ما هو كائن وموجود من الإمكانيات ، والاستناد إلى القدرات الخاصة ، دون الارتكان إلى تجارب الآخرين ومحاكاتها • وراح الكتاب من ناحية أخرى يلتفتون إلى تاريخهم الوطنى وتراثهم الشعبى ، يستمدون منهما شخصيات وموضوعات رواياتهم • فكثرت الروايات التاريخية ، لإقبال معظم الكتاب على هذا الاتجاه • بينما ذهب بعضهم فى تأكيد الذات إلى اختيار موضوعات رواياتهم من الواقع المكتظ بالمشاكل والقضايا الطاحنة .

ومن ناحية أخرى ، فإن مشكلة النشر أخذت طريقها إلى بدايات الحل . حين أصدر « أبو القاسم محمد كرو » سلسلة كتاب « البعث » التى ساندت الرواية والقصة سواء كان كاتبها تونسيا أم جزائريا أم مغربيا . كما أصدر « محمد مزالى » مجلة « الفكر » التى شرعت فى الاهتمام بفنون الأدب القصصى . وفى ١٩٥٩ أصدر عددا خاصا بالقصة العربية الحديثة فى تونس . وسجل الكتاب وجهات نظرهم فى واقعها وفى مستقبلها . ثم

مالبثت بعدئذ أن صدرت مجلة (قصص) ١٩٦٦ ، وهى وإن احتفلت بالقصة القصيرة فى المرتبة الأولى ، فإنها لم تغفل الرواية إغفالا تاما ، بنشرها بعض المقالات حولها . أو بنقدها لبعض الروايات العربية . أو بالتفريق بينها وبين فن القصة القصيرة .

وكان لكل مجلة من هذه المجلات فريق من الكتاب يتجمع حولها . فضلا عن ظهور مجلة (الجديد) . وتخصيص الصحف اليومية بعض صفحاتها الأسبوعية للقصة والرواية مثل صحيفتى (العمل) و (الصباح) . ولم تخل كل منها من جماعة تلتف حولها . وهذه الجماعات تثرى الحوار حول فنون الأدب القصصى ، وتهيء الأذهان لتقبل هذه الفنون . وتساعد الناشئة من الكتاب على الإسهام فيها .

والبشير خريف ، واحد من الرواد الأحياء ، لم يتوان قط عن الإبداع الروائى . وله نتاج يعود إلى منتصف الثلاثينيات . وفى أواخر الخمسينيات نشر فى مجلة (الفكر) رواية (حبك دربانى) وهى أقرب إلى الترجمة الذاتية ، تدور حول تجارب عاطفية لشاب فى العشرين . ثم بعدها نشر رواية تاريخية ، لاقت نجاحا كبيرا . هى (برق الليل) . وروايته الثالثة (الدقلة فى عراجينها) تعالج قضية العمال المضطهدين فى الجنوب التونسى ، وبالذات أهل «الجريد» وحياتهم الإجتماعية . بمعنى أنه اهتم فى (برق الليل) بالتاريخ ، فى حين ربط — فى الأخيرة — بين التاريخ والقضية الوطنية ، وبين المسائل الإجتماعية والقضايا الإنسانية .

ويشاركه الكاتب «محمد العروسى المطوى» فى هذا النزوع ، مرة نحو التاريخ الصرف ، وأخرى فى التوفيق بين الجانبين . وذلك فى رواياته : (حليمة) و (التوت المر) وهما تصوران مراحل الكفاح فى الجنوب التونسى وكذلك البؤس الإجتماعى الذى كان سائدا فى تلك الناحية من البلاد . و (من الضحايا) الصادرة ١٩٥٦ . ولا نلبث أن نجد لهذين الموضوعين صدى

كبيرا فى روايات (حب وثورة) لعبد الرحمن عمار . وثلاثية (أرجوان) لمحمد المختار جنات . و (وناس) لمحمد الديب بن سالم ، و (التحدى) لمحسن بن ضياف . حتى رواية (نوافذ الزمن) لمحمد المختار ١٩٧٤ .

يستطيع قارىء هذه الروايات أن يخرج بحصيلة من المعلومات والمعرفة التاريخية الخاصة بتونس ، وبالذات ابتداء من العشرينيات حتى الستينيات . ذلك أنها صورت مراحل تاريخية واضحة . وجسدت المقاومة الشعبية ضد الاستعمار الفرنسى . واحتفلت بالمقاومين ، بطريقتها الفنية الخاصة . وهو ماوجد استجابة تلقائية من جمهور القراء الذين كانوا يريدون التعرف إلى تاريخ شعبهم وإلى مواقفه الإيجابية ، من وجهة نظر أبناء الشعب أنفسهم ، وليس من الكتاب والمؤرخين الفرنسيين . وبخاصة أن كتاب تلك الروايات عاشوا فى ظل الإستعمار ، ثم طوال فترات المقاومة ، فالاستقلال ، ومابعد الاستقلال ، فضلا عن أنهم ينتمون إلى بيئات شعبية . ويؤمنون بأن مستقبل تونس سوف يكون فى أيدى هذه الفئات المناضلة التى حرمت طويلا ، والتى هى القوى الأكثر عددا .

ومن ثم فإنا نلاحظ أنهم يمجدون الدور الذى قام به الأبطال الشعبيون البسطاء فى فترات اشتعال المقاومة . هذا هو سر اختيار شخصيات رواياتهم الرئيسية منهم . فالبشير خريف ومحمد الصالح الجابرى يختاران أبطالهما من العمال . بينما محمد العروسى المطوى يستمد موضوعاته وشخصياته من الريف. ومحمد رشاد الحمزاوى يركز على الأطفال. ويختار «محمد المختار جنات» أبطاله من الطلاب الذين كانوا يشتركون فى المظاهرات التى حدثت قبل الاستقلال وبعده ، مثل مظاهرة ٨ أبريل ١٩٣٨ احتجاجا على السياسة الإستعمارية الفرنسية .

وعقدة هذه الروايات تقليدية معروفة ، يحدث ظلم ما من قبل الاستعماريين ، تثور ثائرة الناس العاديين ، تتجمع قواهم فى مواجهة القوة الغاشمة ، تحدث

مواقف صعبة كثيرة ، تجتازها الفئات الشعبية بنجاح وتنتصر فى النهاية ، وكأن الكتاب كانوا متفائلين بالمستقبل ، ولم يكونوا متشائمين أبدا ، وفى هذه الروايات لا تجد البطل الأنانى الفردى ، وإنما تجد البطل الرمز الذى تلتقى حوله كل الرغائب والآمال . والذى تتجسد فيه كل صفات الشخصية العربية التونسية . إنه إنسان عادى جدا ، لكنه يحتك بالآخرين ، ويذوب فيهم ، وتذوب آمالهم فيه . من أجل الهدف الواحد ، الذى هو هدف قومى يتلخص فى ضرورة تحرير تونس .

ولنا أن نتوقع أن يتخذ هؤلاء الكتاب ، فى رواياتهم ، موقفا من العدو الداخلى ، المتمثل فى الارستقراطية والبورجوازية المستفيدة من الاستعمار والملتفة حوله . فنراهم — إن صوروا — مشوهين ، متهمين بالخيانة والعمالة والاستغلال ، والانتصار على الاستعمار ، يستتبعه انتصار عليهم . فالبطل يخوض معركتين ، الأولى ضد المستعمر لاسترجاع الأرض الأم ، والثانية ضد المستغلين التوانسة لإعادة الأرض لمفلحها الحقيقى وهو الفلاح الأجير . ومن اللافت للنظر أن المستغل غالبا مايكون عم البطل ، إذ يموت والده فيرث الابن — البطل عنه الأرض ، وسرعان مايسيطر عليها العم بمختلف الأساليب والحيل . وعندما يشب الابن عن الطوق ويعرف الحقيقة ، يبدأ الصراع بينه وبين عمه ، وفى نفس الوقت يكون قد تعلق قلبه بحب ابنة عمه ، وهو ماتصوره ثلاثية (أرجوان) ورواية (الدقلة فى عراجينها) أى التمر فى عذوقه .

كما أن لنا أن نتوقع أن يدفع الحماس الوطنى ، والهدف القومى ، إلى كثير من المباشرة والتقريرية ، وإلى أن تكثر الخطب ، ويعلو صوت المؤلف . ويجعل الشخصيات تتحدث بلسانه ، منفعلة صاخبة هادرة ، فبدت الشخصيات سطحية ، لم تتعمق من جميع الأبعاد والزوايا ، وتناولها الكاتب من جانب واحد ، بل إنك واجد الشخصيات مكررة هنا وهناك وهنالك ، وتحولت بعض صفحات من كل رواية إلى دعوة صريحة ومكشوفة لمبادىء

حزب الدستور وتعاليمه . فالآراء والأقوال التي تجرى على ألسنة الشخوص مستمدة من توجيهات هذا الحزب . وهو ما أصاب بناء الرواية بكثير من الخلل الفني . وجعلنا لا نصدق الشخصيات ، ولا نقتنع بهم ، ولا نعايش همومهم وواقعهم ، لأنها تبدو جميعا غير مقنعة ، وغير قابلة للمعقولية والتصديق .

اللهم إلا بضع روايات جهدت فى أن تسلم من هذه العيوب مثل «وناس» لمحمد الحبيب بن سالم ، و « البحر ينشر ألواحه » لمحمد الصالح الجابرى ، و « فى بيت العنكبوت » لمحمد الهادى بن صالح ، و « نصيبى من الأفق » لعبد القادر بن الشيخ .

فى الرواية الأولى قدم محمد الحبيب عملا واقعيا ، التزم فيه بكثير من سمات الواقعية التسجيلية . ومتأثراً ببلزاك وفلوبير ، حيث وصف بتفصيل ، واحتفال بالجزئيات والتفات إلى كل صغيرة وكبيرة ، حياة سكان الصحراء بجنوب تونس . وكأنه أراد لروايته أن تكون شبه وثيقة ، تتناول الحياة العادية اليومية ، والعادات ، والتقاليد ، والحرف والأمراض ، وطرق علاجها ، والحيوانات والطيور ، وكل مايتصل بحياة الناس هناك . وقد استنطق الشخوص بلهجة الجنوب التى يجد أهل الشمال صعوبة فى فهمها .

وتعتبر رواية (البحر ينشر ألواحه) لمحمد الصالح الجابرى ، الرواية الثانية بعد روايته الأولى (يوم من أيام زمرا) ، وكان موضوعها حول إضرابات العمال ضد الاستعمار الفرنسى ، أما روايته الثانية ، فإنها تتخذ من أحد الأحياء الشعبية منطلقا وبيئة مكانية يتحرك الشخوص فى إطارها ، فـ « دربال » معلم ، ينقل إلى العاصمة ، لكنه لا يجد مسكنا ملائما ، فيقنع بغرفة صغيرة فى أحد الأحياء القديمة ، ويجعلنا الكاتب نعيش فى هذا الحى ، معايشة كاملة ، حين يقوم بمسح كامل لحركة الحياة والأحياء فيه ، الطقوس والعادات ، والأبناء ، والباعة ، واللصوص ، والمجرمين ، وهو يفجر حياتهم الخاصة الداخلية على صفحات روايته ، كما يصور عديدا من مشاهد البؤس والآلام التى تتحرك فى هذا الحى وكأنها معالم تاريخية .

ويلتقى «دربال» فى هذا الحى ، وفى إحدى حاراته المحاطة بالبؤس والقنوط، بفتاة جميلة ، فقيرة بائسة « حبيبة » ويتعرف اليها ، وينعطف قلبه نحوها. بيد أنها تزوجت من« رفيق » ابن العائلة الموسرة ، الذى يسبب له هذا الزواج مقاطعة أسرته له . لكن الزواج لم يثمر عطاء وتجدداً ، فلا يستمر طويلا. اذ ينحرف « رفيق » وينتهى ، وبعد مشوار طويل مع الأحتراف، تتبدل حياة « حبيبة » وتنقطع الى الصلاة . فى حين أن « دريال» الذى غادرقريته بحثا عن العالم، يعود اليها أخيرا، حيث المنبع الأصيل للقيم والوفاء والتماسك الأجتماعى والأخلاق .

والجديد فى هذه الرواية أن الكاتب يقارن بين القرية والمدينة ، وأنه استطاع أن يصور المجتمع العربى فى تونس ، ابان مراحل التغير والتطور الحضارى ، وانعكاس ذلك فى نفوس أبنائه . ومن حيث الشكل فانه وزع روايته على أربعة ملفات ، وأخذت الفصول عنده أرقاما تصاعدية . ولغته العربية منتقاة بعناية ، وحواره أجراه بها ، مطوعا اياه ، حتى جاء مقبولا لا نتوءات فيه ولانشاذ.

ولاتقل عن هذه الرواية من حيث الجودة الفنية ،رواية « محمد الهادى بن صالح » (فى بيت العنكبوت) وهو من كتاب الجيل الجديد . فهى رواية محكمة البناء ، تهتم بتمثيل الحدث وتقديمه دراميا ، ولاتركن طويلا إلى الوصف والسرد . وتتعمق الشخوص من الداخل وتبعد الجزئيات جانبا اللهم إلا مايكون وجوده حتميا للبناء الفنى . وإن اختلف عن الجابرى فى كونه يجرى حواره بالعامية التونسية . وينهى روايته نهاية تشاؤمية حزينة ، غير متوقعة .

وبطل الرواية « صالح » رجل ريفى غادر قريته إلى المدينة ، بعد أن اكتشف خيانة زوجته ، واحترافها الدعارة ، ولا يحمل معه من القرية غير طفله الصغير « محمود » رغبة فى أن يغير ظروفه . ويبدل بيئته . وينشئه

تنشئة جديدة صالحة . وهو لا يعرف فى المدينة إلا أخته . لكنها تستقبله بجفاف ، ثم تطرده وابنه الجائع ، ليدور فى شوارع المدينة المخيفة . ويعمل فى مختلف الحرف والمهن البسيطة التى لا يجيد منها واحدة . كل ذلك بسبب طفله . طعامه ، ملبسه ، نومه ، لعبه ؛ ويقترح عليه أحد زملائه أن يسلم ابنه إلى أحد الملاجىء ، كى يتولى عنه هموم تربيته وإسكانه وتعليمه ؛ فيفعل ، ويهدأ باله بعد تسليمه . ويجد سيارة حمل كبيرة واقفة ، يظنها مهملة ، فينام تحتها طلبا لشىء من الراحة . إلا أنها تتحرك فجأة ، فتودى بحياته .

وتجرى حياة الطفل « محمود » على نحو آخر . فهو يقاوم ويجتهد فى دروسه ، ويخلص فى أعماله . ويتفوق على الظروف القاسية التى ألمت به وكانت تواجهه . حتى أصبح موظفاً كبيراً . إلا أن حياة أمه وسمعتها وحديث الناس حول سلوكها ، وقصة والده التى انتهت بمأساة ؛ تجمعت كل هذه الأمور ، لتبقى منغصات لا تترك له أن ينعم بحياته ، التى تنتهى بالجنون .

وفيما يبدو أن « عبد القادر بن الشيخ » من جيل الستينيات فى روايته (نصيبى من الأفق) كان أول من حاول إستخدام تيار الوعى الباطن فضلا عن أنه أختار شكلا جديداً لها . تخلص فيـه من المفاجآت المفتعلة ، والمصادفات غير المتوقعة ، والأحداث الغريبة ، وكثرة الشخوص ، والتقريرية والمباشرة . بل انه كتب الحوار بالعامية التونسية ، وباللغة العربية الفصحى ، وباللغة الفرنسية . ونقله كما هو . دون تنقيح أو تنقية . وجعل ثلاثتها متجاورة .

ولن يتسع المجال بطبيعة الحال لتناول كل النتاج الروائى العربى فى تونس . ذلك أن الأسماء كثيرة والأعمال أكثر ، والإضافات تحتاج إلى وقفات مطولة . وإن كنا نرغب فى الإشارة إلى أن من الروايات الجيدة

التى جعلت شغلها الشاغل القضية الإجتماعية : (القلب الكبير) لعبدالعزيز السعداوى . و (الشجرة) لمحى الدين بن خليفة . و (المنبت) لعبد المجيد بن عطية ، وهما معاً ترجما الحوار من العامية إلى اللغة العربية الميسرة : و (المنعرج) لمصطفى الفارسى وهو أبرز عناصر جيل الخمسينيات . وفيها يعالج قضية الإنسان المثقف فى تونس وفى العالم العربى كله ، من حيث مسئوليته التاريخية ، وواجبه الإجتماعى ، ودوره فى تطوير المجتمع الذى يعيش فيه تطويراً شاملا . والدكتور محمد فريد غازى فى روايته (المغفلون) .

ويقف « عز الدين المدنى » ممثلا للشباب الجدد الذين دعوا إلى القصة التجريبية وممارسة ألوان جديدة ومبتكرة ، تهتم بالمكعبات ، والأشكال الهندسية ، والاستفادة من المونتاج السينمائى ، والموسيقى ، وخصائص الفنون التشكيلية . وغير ذلك مما طالب به فى كتابه (الأدب التجريبى) الصادر ١٩٧٢ . وإن كنا نلاحظ إقبال كتساب القصة القصيرة على هذا الإتجاه ، بينما توجس كتاب الرواية ، فلم يقبلوا عليه ، ولم يرحب معظمهم به . يدل على هذا أن النتاج فى الرواية التجريبية يكاد ينحصر فى (العدوان) لعز الدين المدنى نفسه . وابضع تجارب محدودة جداً لم تلق قبولا ولم تصدر مطبوعة فى كتب مستقلة . وإنما بقيت حيث نشرت فى مجلة (قصص) لكل من أحمد ممو ، ويحيى محمد ، وعبد القادر بلحاج نصر . وما يزال الطريق شاقا وطويلا أمام الرواية العربية فى تونس ، كى تؤدى دورها الفعلى والواقعى ، إزاء التناقضات والمشاكل المطروحة ، بوعى وعمق وفن ، بحثاً عن حلول جذرية شاملة ، من أجل التغيير الجذرى الشامل لمصلحة الإنسان العادى فى حاضره ومستقبله . . . .

* * *

أما إذا انتقلنا إلى المغرب الأقصى ، فإننا سوف نجد أن التاريخ الأدبي للرواية لايتعدى عشرين سنة (١) . ذلك أنها قبل الاستقلال لم تكن معروفة ، ولم يكن الكتاب يقبلون عليها . وإن كنا نفاجأ بين حين وآخر بمن يقسمون تاريخ القصة والرواية إلى مراحل . إذ يعودون بهما إلى ١٩٠٥ . ويذكرون أسماء كثيرة ، وأعمالا أكثر . لكنهم يخلطون بين المقامات ، وبين الروايات المترجمة ، والأعمال المقتبسة ، وبين القصص القصيرة ، والشعر القصصي ، والمقالات القصصية الإجتماعية ، والمقالات الإصلاحية التي صيغت في أسلوب أقرب إلى أسلوب الحكي والقص ، وأبعد ما يكون عن الأسلوب الفني ، أو الشكل الروائي بمعناه المتعارف عليه بين النقاد .

ذلك أن ما كتب من تجارب أو محاولات قصصية ذكرت على أنهـا كانت بنت الثلاثينيات لم تستطع أن تقف على قدميهـا ، لا في مواجهة الروايات الغربية ، وفي أداء رسالتها الحتمية ، ولا في إرساء دعائم فن جديد ، كانت الظروف الإجتماعية والإقتصادية والطبقية ، كافية لإنباته ومده بكل ما يساعد على تغذيته ونمائه . ومن ثم فإنها لم ترق إلى مستوى الأعمال الوطنية والقومية الأخرى التي كانت تعمل على تأكيد الشخصية المغربية ، وإثبات وجودها في مواجهة الاستعمار والإحتلال الفرنسي .

كذلك فإن ما يذكره بعض الكتاب المغاربة على أنه أعمال قصصية وروائية : (كالرحلة المراكشية أو مرآة المسائل الوقتية ، لمحمد بن عبد الله الموقت ، وتأسيس لعلال الجامعي وعذراء المرية لعبد الله إبراهيم ، وعجائب الأقدار أو عواقب الاصرار لمصطفى الغرباوي أو الضحية لمليكة الفاسي ، وغيرها من كتابات آمنة اللوة ، وأحمد البقالي . وعبد العزيز

(١) أنظر « الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى » — د. سيد حامد النساج ١٩٧٧ — دار التراث ص ٢٢٦ — ٣٢٣

ابن عبد الله) لم تتوفر فيه أية إمكانيات أو مقومات تؤهله لأن يحتل موقع الريادة فى مجال الفن الروائى . وعلى هذا بقى ظلها باهتاً جداً . واقتصر ذكرها على قلة قليلة ممن يعنون بتضخيم الذات ، أكثر من حرصهم على تأصيل الفن ، والكشف عن مواطن فنية حقيقية ، كانت لها تأثيرات هنا أو هناك .

يؤكد هذا أنا لم نقرأ فيما قرأنا للنقاد والكتاب والروائيين المغاربة المعاصرين ، من يلمح إلى تأثره بأعمال قصصية مغربية صدرت فى الثلاثينيات أو ماقبلها أو مابعدها حتى السيتينيات . فمعظم كتاب الرواية فى المغرب يجمعون على تأثرهم بروايات الغرب وبالذات فى الأدب الفرنسى ، ثم بالروايات العربية التى أبدعها الروائيون المصريون ومن حاكاهم من السوريين واللبنانيين . وعندما طفق كتاب الرواية فى المغرب يكتبون على غرار هذه الأنماط لم يكن أمامهم إلا واقعهم ، بكل مايعتمل فى جوانبه من صراعات وتناقضات وقضايا ومشكلات .

إن الرواية العربية فى المغرب لم تنبت إذن خارج مدار الصراع الاجتماعى الذى عرفته مرحلة مابعد الاستقلال فى ١٩٥٦ . وذلك بالنظر إلى الظروف الاجتماعية التى أفرزتها ، والأحداث التاريخية التى شهدتها سنوات ٥٩، ٦٣، ٦٥ ، ٧٠ ، ١٩٧٢ . ولقد كان من المنتظر ، استنادا إلى التقييم الموضوعى للواقع المغربى ، واعتماداً على فهم القوى الاجتماعية الموجودة فيه ، أن تظهر الرواية بالمفهوم وبالشكل اللذين عرفت بهما فى الغرب ، تعبيرا عن قوى وعلاقات كانت سائدة فى الساحة الاجتماعية ، بل إنها كانت تحتل المواقع الأمامية فى الحياة الثقافية .

فالبورجوازية المغربية التى قادت معركة الاستقلال ، تمكنت من الاستمرار فى بسط نفوذها وهيمنتها على الصعيدين المادى والفكرى ، كما استطاعت البورجوازية الصغيرة — التى عبرت عن وجودها رسمياً وعلناً فى ١٩٥٩ — من أن تساهم — من منظورها الخاص — فى إثراء الحركة الأدبية

وفرض نموذجها الفني ، وهو النموذج الذي لم يكتف برصد الهزائم التي ألحقت بهذه الطبقة ، واستثمارها كخلفية فكرية وأيديولوجية تغني العمل الفني ولكنه جاء ليكشف عن طبيعة هذه القوة الاجتماعية الصاعدة وعن عجزها عن مواصلة مهام تاريخية أكبر من قدرة تلك القوة وتكوينها الخاص .

كان النزاع قوياً بين مختلف القوى الاجتماعية. ومن هنا كان على كل قوة أن تعطى ماعندها في المجال الثقافي . مستهدفة بذلك العطاء أن يكون وسيلة من وسائل إثبات وجودها ، ورديفاً فكرياً يدعم أيديولوجيتها ، ويعزز موقعها كطبقة تريد أن تستقطب أكبر عدد من رجال الفكر والقلم . كما كان من الطبيعي أن تظهر روايات تنتسب إلى هذه القوة الاجتماعية أو تلك ، طالما أن كل فئة من هذه الفئات تملك أيديولوجيتها الخاصة ، وتفكيرها الخاص ، النابع من الأساس المادي والشروط الاقتصادية والتاريخية التي شكلت وجودها .

وقد ركزت الطبقة البورجوازية الكبيرة بصفة أساسية على الماضي ، باعتباره نبعاً ثراً وتاريخا حافلا بالتضحيات والمكاسب ، في حين انصب اهتمام مثقفي البورجوازية الصغيرة على الواقع المعاش ، الذي أخذوا ينقدونه ويعرون مظاهره الشائهة لإستغلاله جمالياً وفنياً في أعمال روائية ، نحتوا شخصياتها من نماذجه المقهورة . بينما تقوقع آخرون داخل ذواتهم ، فألهتهم ذواتهم عمن عداهم . وأخذوا يدورون في تلك الدائرة المغلقة المحدودة ، وينسجون حولها خيوط الحرير .

ومع ذلك كله ، فإن محصول الرواية العربية في المغرب الأقصى يعد ضئيلا بالقياس إلى الشعر والقصة القصيرة ، وبالمقارنة بتونس مثلا ، وليس بمصر أو سوريا أو العراق أو لبنان .

هناك « أمطار الرحمة » لعبد الرحمن المريني ، و « غدا تتبدل الأرض » لفاطمة الراوي ، و « إنها الحياة » لمحمد البوعناني ، و « في الطفولة »

لعبد المجيد بن جلون ، و « سبعة أبواب » و « دفنا الماضى » و « المعلم على » لعبد الكريم غلاب ، و « بوتقة الحياة » و « المخاض » للبكرى أحمد السباعى ، و « الطيبون » و « رفقة السلاح والقمر » لمبارك ربيع ، و « المرأة والوردة» و « أرصفة وجدران » لمحمد زفزاف ، و « الغربة » لعبد الله العروى ، و « جيل الظمأ » و « أكسير الحياة » لمحمد عزيز الحبابى ، و « المغتربون » لمحمد الأحسايني ، وأخيراً « زمن بين الولادة والحلم » لأحمد المديني ، و « بامو » لأحمد زياد .

ولن نقف عند كل هذه الروايات ، وإنما سنكتفى بالإشارة إلى بعضها لنرى إلى أى حد استطاعت أن تصور مجتمعها ، وأن تواكب حركته : وأن تجسد صراعات القوى الاجتماعية فيه . بل وأن تكشف عن وجه الحياة الحقيقية ، المستترة قبل الظاهرة . وهل تمكنت من أداء الدور الذى ينبغى أن تلعبه الرواية — كعمل فنى متكامل — فى تعميق الوعى بالواقع ، وفى إرساء القيم النامية المتطورة ، وفى تهيئة القلوب والعقول لتقبل الجديد ، والثورة على كل قديم متخلف .

أول محاولة روائية فى المغرب (فى الطفولة) ١٩٥٧ اتخذت شكل السيرة الذاتية : مزيج من التخيل الروائى والسرد ذى التلقائية اللامحدودة. أراد الكاتب أن يحكى قصة طفولته ، فلم يتخل عن رؤيته الخاصة ، واعتمد على ذاكرته اعتماداً قوياً . وكان صريحاً فى كل الجوانب المرتبطة بعالمه الذاتى وبحرصه على إبراز مجموعة من الخصائص التى تهمه هو . ولم يخف قط إعجابه الشديد بمدينة « مانشستر » بانجلترا ، حيث قضى جزءاً من طفولته ، وانبهاره بتلك الحياة اليومية التى تتوفر على عدد من السمات والخصائص ، كتقاليد القراءة ، والجو المنزلى المريح ، والانضباط فى السلوك والمواعيد ، والنضج العقلى الذى يتميز به الصغار . وغير ذلك من مظاهر الحياة التى لم تكن متوفرة فى المغرب ، فيما يرى الكاتب .

ولعل تركيزه على الحضارة الغربية ، هو الذى أتاح له أن ينقد بعض الخصائص الوطنية المغربية . وأن تصطبغ رؤيته فى النهاية بمسحة رومانسية ، شأن كل الذين يستشعرون الغربة ، والحنين ، ثم الرغبة فى تحرير أوطانهم ، لتكون على غرار تلك البلاد التى قضوا فيها ردحا من الزمن . ومن هنا جاءت (فى الطفولة) مليئة بالتعليقات والتفسيرات غير الواقعية للقضايا الوطنية . لأنه — منذ البداية — لم يكن يستهدف تشريح الواقع فى بلده ، وإبراز المحركات الفاعلة فيه ، بقدر ماتوخى اقتناص اللحظات الرائعة ، وتوجيه الانتقادات العامة . بيد أن تضخيمه لذاته غلب على كل عناصر عمله .

كان عبد المجيد بن جلون قد كتب (فى الطفولة) وهو فى مصر ، مبعوثا من طرف الحركة الوطنية ، ليتلقى تعليمه . وفى مصر ، خاطب قراء معدودين محددين . ولهذا استعمل للدلالة على بلاده كلمة « مراكش » بدلا من المغرب . وكأنه كان يقصد أصلا أن ينقل إلى القراء المصريين مشاعره نحو طفولته التى قضاها فى « مانشستر » ، ثم — بالمرة — يحدثهم عن صورة بلاده ، كما تراءت له فترة من الزمن . والغريب أنه كان يصف زواره من أهل وطنه بأنهم الغرباء المراكشيون ، إذا ما أخذ عليهم مأخذا فى سلوك أو قول .

إن نظرته تختلف عن نظرة « على الدوعاجى » فى تونس ، وشكيب الجابرى فى « سوريا » ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم ويحيى حقى فى مصر . كما تتباين ورؤية طه حسين فى (الأيام) التى يبدو أن عبد الحميد بن جلون قد قرأها كثيرا . لكنه مع ذلك لا يعدو أن يكون نتاج مرحلة سياسية واجتماعية ، اختلطت فيها المفاهيم الرومانسية بالمفاهيم الوطنية . وهى المرحلة التى أحس فيها المثقفون بأهميتهم ، فراحوا يستكشفون ذواتهم ، ويعكفون على أناهم المتضخمة ، وعلى تحديد العلاقة بينهم وبين مجتمعهم المتحرك فى اتجاه واحد .

لم يكتب عبد المجيد بن جلون غير هذا العمل . إذ صمت بعده . وانشغل بالوظائف السياسية والديبلوماسية . ونحن لانجد لهذا العمل ظلاً فيما صدر بعده من نتاج . لأنه لم يكن مكتملا من الناحية الفنية . ولأن الكاتب لم يقصد إلى كتابة رواية فنية ، وإنما أراد لها أن تكون سيرة ذاتية شخصية .

ورواية (الغربة) لعبد الله العروى ، كانت إسهامه الوحيد فى هذا الميدان . فقد انهمك فى الكتابات الأيديولوجية والاجتماعية . ولم يكتب غيرها . كما أن تأثيرها لم يتجاوز حدودها الخاصة . ربما لطريقتها فى السرد وللركاكة التى تهيمن عليها . ولبنائها المخلخل . ولغتها غير الفنية . وهى لم تخرج عن كونها عبرت عن رؤية شديدة الانبهار بالغرب ، على اعتبار أنه مطمح التغيير . ولاننسى أنه — الغرب كان مستعمرا لبلاده وللبلاد المجاورة له . وكان متضامنا مع غيره من الدول الاستعمارية الأخرى ، التى تحتل كثيرا من الدول العربية .

يضاف إلى هذا أن الغرب تمثل فى ثلاث شخصيات : « الا » وهى رمز الالتزام الذى يؤدى إلى اليأس . و « مارية » التى يتحول حماسها الذى تميزت به أيام الدراسة إلى تراجع بمجرد انفجار موجة العنف . و «يوليوس» الذى يتخلى عن كل شىء ، حتى عن صدق المثقف .

بيد أن « عبد الكريم غلاب » ينفرد عنهما فى كونه كتب الرواية عامداً . وكتب معها القصة القصيرة ، والدراسة الأدبية ، والنقد . وهو يتحمس للرواية ذلك الحماس الذى يجعله أشبه بالعاشق لها ، الرافض غيرها . وهو يعتقد أن المستقبل لها لإنها تتطور بتطور الحياة . وبالتالى فإنها سوف تبقى تعبيراً عن الحياة فى تطورها . ويذهب إلى أن فن الرواية يعتمد على (الحدث التاريخى ليبرز فترة من تاريخ . أى العوامل النفسية والإنسانية والشخصية الحقيقية التى تحرك التاريخ . كما يعتمد على الحدث الاجتماعى الذى لايرويه ولايصفه فى تجرد وحياد ؛ وإنما يتخذ منه موضوعا — سواء

كان إنسانياً أو عاطفياً أو وطنياً — ليبرز ماوراء الحدث الاجتماعى من عوامل نفسية واجتماعية تحرك أبطال الرواية وتسير بهم نحو المصير الذى يحدده المؤلف) .

من هنا نلتقط الخيط الذى يقودنا إلى عالم عبد الكريم غلاب فى روايته (دفنا الماضى) ١٩٦٦ و (المعلم على) ١٩٧١ . لنجد أنه فى الأولى ، يختار الفترة التاريخية التى سبقت نيل المغرب استقلاله ، والتى استغرقت مايقرب من اثنتى عشرة سنة ، بما اعتمل فيها من مقاومة ، وظهور حركات سرية ، وانتفاضات شعبية ، ووسائل قمع من قبل المحتل والقوى العميلة ، ثم بكل ماحفلت به من صراعات اجتماعية وطبقية . ومن ثم فإنه كان كاتباً وطنياً واقعياً ، شغلته القضية الوطنية ، خلال مرحلة تاريخية وحضارية . وكان على المستويين : الاجتماعى والتاريخى ملتزما بنفس الرؤية التى حددها فى القول السابق . فهو قد اهتم بما وراء التاريخ من عوامل نفسية وإنسانية ، وشخصية وجنسية ، تحرك أبطال الرواية وتسير بهم نحو المصير الذى حدده ، كنتاج لحتمية معينة فرضتها حركة الرواية من الداخل ، ومنطق الأحداث وانعكاس العالم الخارجى على عالم الشخصيات .

ومنذ البداية نستطيع أن نقول إن « فاس » المدينة المغربية ، بقسميها المتناقضين تماماً ، تشكل الأرض التى تجرى عليها أحداث روايتى عبد الكريم غلاب . بمثل ما اتخذ نجيب محفوظ لرواياته الاجتماعية الواقعية بيئة معينة داخل دائرة المدينة الكبرى القاهرة لا تخرج عن أحياء الأزهر والسيدة زينب وخان الخليلى . وهى بيئة تتشابه فى كثير من ظروفها وتاريخها وحياة الناس فيها وأفكارهم . لكن « فاس » تنقسم إلى قسمين : قسم تعيش فيه الطبقة البورجوازية المالكة والثرية والتى تحتل مناصب إدارية معينة . وقسم تطحن فيه الطبقة الفقيرة الكادحة . اختصت رواية (دفنا الماضى) بأناس القسم الأول . بينما ضمت روايته (المعلم على) شعب فاس الكادح الفاعل .

وعلى هذا فإن الرواية الأولى اختارت أسرة بورجوازية ، تقيم فى حى بورجوازى هو حى (المخفية) فى فترة كانت الطبقة البورجوازية تحس بقيمتها وأهميتها بالنسبة للسلم الطبقى من ناحية ، وبالقياس إلى ما كانت تتصوره من دور فى المستقبل من ناحية أخرى استناداً إلى حماية الإدارة الفرنسية .

والكاتب يحرص على أن يصور لنا البيئة المكانية – فى بداية الرواية – وأن يحدد جغرافيتها ، حيث يقع القصر الذى انتهى أخيراً بكل ما فيه إلى « الحاج محمد التهامى » ، تماماً كما انتهت إليه الأرض بمن عليها وما عليها ، من أناس ، وحيوانات وطيور وبذور وثمار وحظائر ممتلئة ومخازن مكدسة . فالبيئة المادية تحتل جانباً كبيراً فى الرواية ، وتكاد تمثل شخصية من الشخصيات الرئيسية ، بأبعادها ، ودورها ، وتأثيرها . فهى نشطة إبان حركات المقاومة ، قلقة مضطربة أثناء الحرب العالمية الثانية ، هامسة متحركة ، متكتلة بعد الحرب ، وخلال سريان الدعوة إلى الاستقلال وتشكيل خلايا المقاومة؟. وهى بيئة تعيسة مكلومة صامتة حزينة ، بعيد أحداث المقاومة الكبرى ومقتل الشباب الوطنيين .

وخلال الرواية نعيش أحداث المقاومة ، ونتعرف إلى دور الطبقة البورجوازية كبيرة وصغيرة فى قيادتها . وإن اختفت صورة الفلاحين والعمال ، بشكل ملحوظ . وإن بدت الرؤية قاصرة جانبية ، لا كلية شاملة . وتأتى نهاية الرواية على المستويين التاريخى والاجتماعى ، لتقول إن البورجوازية الكبيرة تفسخت وتعرت تماماً ، لأن المصلحة العامة المتعلقة بالوطن المغربى ، طغت على مصالحها الخاصة ، ولأن البورجوازية الصغيرة هى التى تحملت كل العبء وسوف تتحمله . فقد مات الحاج محمد التهامى بعد أن شهد بعينيه ظهور طبقة جديدة ، وآراء وطنية جديدة ، وسمع لغة جديدة . رأى صوراً لم تشاهدها عيناه . انفلت من صلبه من يناقضه ويخالفه . وغاب « عبد الغنى » عن مسرح الحياة . وهو الذى كان من الممكن أن يكون امتداداً للبورجوازية

الكبيرة . وقتل محمود الانتهازى الوصولى ، الذى ارتقى على حساب الوطنيين ، والأم السيدة خدوج لم تعد إلا هيكلا بعد تلك الأحداث التى ألمت بالقصر . والأمة ياسمين شاخت ، لأنها كانت نبتة طيبة أكلتها شرور المجتمع البورجوازى الكبير . فتوارت وهزلت مع المرحلة التى أفسدتها .

ويلمح الناقد تشابهاً كبيراً بين هذه الرواية وبين رواية (بين القصرين) لنجيب محفوظ . ولا شك أن عبد الكريم غلاب قد تأثر به ، وتابعه منذ كان يتلقى تعليمه فى كلية الآداب جامعة القاهرة . فقد اختار عبد الكريم غلاب فترة تاريخية محددة ، وغلفها بغلاف اجتماعى شفاف . وركز على الطبقة البورجوازية . واحتفل بالوصف المكانى واهتم بتصوير نوازع الجنس عند الحاج محمد التهامى . ورسم الشخصيات رسماً جسدياً ، مهتماً بشكلها الخارجى وملبسها ومظهرها العام . وفوق ذلك كله فإننا نلاحظ أنه اقتفى أثر نجيب محفوظ فى تحديد سلوك شخصياته ، وفكرهم ، وأدوارهم فى الحياة ، ونهاياتهم .

فالحاج محمد التهامى ليس إلا السيد عبد الجواد ، وابنه عبد الرحمن هو فهمى عند نجيب محفوظ ، وعبد اللطيف هو كمال ، ومحمود ابن الأمة ياسمين هو ياسين ، وياسمين لا تختلف عن أم ياسين ، وعائشة عند عبد الكريم غلاب هى عائشة عند نجيب محفوظ ، والسيدة خدوج تلتقى مع السيدة أمينة فى كل شىء .

وينتقل بنا الكاتب فى رواية (المعلم على) إلى بيئة شعبية فقيرة . حيث يقع منزل على فى « درب قالة » ، وحيث ساحة باب الخوخة ودرب الأقواس وسوق الشماعين وسوق القطانين وشارع العدول وسوق العطارين وباب المجادلين ، والأحياء المجاورة لمولاى إدريس ومسجد القرويين ، ولم يقع اختياره هذا المرة على أسرة بورجوازية وانما اختار نموذجا من تلك النماذج التى تعمل فى حرف يدوية بسيطة جداً ، وتشقى من

ورائها فى سبيل لقمة عيش، وحيث يوجد رأس المال الصغير لاالكبير، كملكية مطحنة بالنسبة للمعلم التدلاوى .

وإذ كان الكاتب قد تناول البورجوازية الكبيرة فى مدينة فاس، خلال معركة المقاومة ضد المستعمرين ، من اجل هدف التحرير السياسى الذى خدم البورجوازية أساساً ، لأنها ستعمل على أن تحتل المكانة التى كان يحتلها المستعمرون فى السلطة والإدارة والحكومة وملكية الأرض والمصانع وأسهم البنوك المالية ؛ فإنه هنا أراد الدخول إلى قاع هذه المدينة . حيث النضال اليومى المدمر . وكأنه رغب فى أن يتجه نحو الجانب الاجتماعى من قضية الشعب المغربى بعدما حقق نوعامن الاستقلال الوطنى السياسى . ولكنه كتفى بالتركيز على نضال العمال من أجل تأسيس نقابة خاصة بهم .

وأظن أن هذه الغاية التى سلط عليها الكاتب كل الأضواء ، وجعلها هدفه الوحيد من وراء كتابة هذه الرواية . لاتدل إلا على قصور الرؤية وأنه يرى الواقع رؤية سطحية قشرية خارجية ، ثم إنه حصر نفسه فى دائرة حزب الاستقلال الذى ينتمى إليه ويعبر عن مبادئه وأفكاره . فقد جعل النضال العمالى والفكر العمالى نابعا من ممثلى حزب الاستقلال و مركزا فيهم . ووقف بالكفاح عند حد المدن الصناعية الكبرى وبالذات فى المصانع التى يملكها ويديرها فرنسيون . وكأن رأس المال المغربى غير مستغل . بل إنه كاد يقصر الكفاح العمالى على الاشتراك فى النقابة الخاصة بالعمال الفرنسيين . ولو أن الفرنسيين وافقوا ، لقنع عبد الكريم غلاب ، وكفى العمال شر الاضراب والتنظيم والعمل الشاق من أجل هدف وطنى اجتماعى .

ثم إن صورة الفلاحين اختفت من الرواية . بل إن ممثلى حزب الاستقلال يسخرون من الفلاحين ، ويعزلونهم عزلا عن حركة النضال المستمرة . لذا فصلت القرية المغربية عن المدينة فصلا تعسفيا جائرا. وكأنها ليست جزءا من البنيان الاجتماعى المغربى . وكأنها لم تكن واقعة تحت ظل

الاستعمار الواحد . أو بعالم تقدم ضحايا ومناضلين! وهكذا سقطت من فكر وفن وروايات عبد الكريم غلاب . وهو ما يدعونا فى النهاية إلى أن نطالب الكاتب بالاستمرار فى الكتابة عن قضايا الواقع المغربى المعاش ، متسلحاً برؤية أكثر واقعية وأقرب إلى الشمولية والديناميكية ! .

وفى نفس الفترة الزمنية التى نشر فيها عبد الكريم غلاب روايته ، أصدر « البكرى أحمد السباعى » روايتين أيضاً . الأولى هى « بوتقة الحياة » ١٩٦٦ ، والثانية « المخاض » ١٩٧٢ . اختار فى الأولى فترة مابعد عودة الملك محمد الخامس من المنفى ، وبداية الاستقلال . وحاول بشكل غير فنى ، مفتقد لكثير من الخصائص الفنية ، أن يصف وصفا سطحيا ساذجا ، شيئا من الصراع بين الفكر الرجعى السلفى المحافظ ، وبين الفكر الذى يحاول التخلص بقوة من براثن القيود التقليدية القديمة . وجهدت الرواية فى إعطاء لمحة عن النظم البالية فى التعليم الذى كان قائما فى المساجد والزوايا والكتاتيب ، وبين النظم التربوية المعمول بها فى المدارس الحديثة ، وشخصيته المحورية « أحمد » كانت سلبية ، غير مقنعة : ضعيفة . فلم نقبل ما كانت تحمل من آراء ، لأنها غير قادرة على إقناعنا .

بينما تطرح روايته الثانية قضية النضال الوطنى فى القاعدة الشعبية ، إبان فترة المخاض ، منذ نفى محمد الخامس يوم ٢٠ أغسطس ١٩٥٣ ، وما استتبع ذلك من أحداث فى دائرتين : دائرة النضال والمقاومة الشعبية فى الدار البيضاء ، ودائرة التفسخ الاجتماعى والخلقى التى كانت نتيجة لأعمال العنف أثناء المقاومة المسلحة . ثم خاتمة لمرحلة شهدت ظهور طبقة من المستفيدين الانتهازيين ، ساعدت على نمو هذه الظاهرة واستفحالها ، فالكاتب لايستسلم لمخدرات الاستقلال ، ولايقبل منطق : مؤيديه بتلك الأبنية الهشة التى خلفها . ولايطمع فى أن يمد يده متعاونا مع الفئة التى شاركت فى المقاومة ثم قبعت بعد الاستقلال بما تحقق . إنه يثور ويطالب باستمرار النضال ، لأن الاستقلال أفضى إلى أشياء سيئة جدا ومدمرة أبدا : اجتماعيا ونفسيا .

وتؤكد هذه الرواية تطور الكاتب فنيـاً ، ونضجه الفكرى ووعيه بالأحداث ، وتمثله للواقع ، ثم التزامه بموقف محدد من كل هذا . ولسنا ندرى أين هو ، ولماذا لم يواصل كتابة الرواية ؟ ! .

وتدعى رواية (الطيبون) لمبارك ربيع أن مؤلفها استهدف تصوير الأرض الفلاحية والقرية فى المغرب ، وأنه أراد أن يكون عبد الرحمن الشرقاوى فى (الأرض) . لكن الحقيقة الروائية غير ذلك بالمرة . إنه ركز على شخصية « قاسم » البورجوازى الصغير فى ضياعه ، وتردده ، وفقدان توازنه ، والغيوم التى تطمس معالم الرؤية أمامه ، حتى بدا أمامنا إنساناً بلا هوية ، بلا شخصية ، بلا هدف ، بلا كينونة خاصة ، والجميع حوله يعرفون طريقهم ، ولهم سماتهم المحددة . « هنية » تعطيه شعوراً بأن العادة فوق كل شىء . و« النورى » أستاذه القديم الذى أصبح متصوفاً يأخذه لمعاينة التجربة . و« غنام » الانتهازى يعلمه القبول بالتنازل . والحاج المنصورى يضعفه بالهبات وبضرورة الخضوع للارستقراطية دائما . و« عزوز » و « الإدريسى » نموذجان مختلفان . وطنيان تقدميان ، تلتقى فيهما الرغبة فى التغيير ، وتختلف عند كل منهما وسائل التنفيذ . والضائع الوحيد فى هذه الرواية هو « قاسم » .

وبدت مشكلة « قاسم » وطبيعة موقفه ، وتكوينه النفسى ، وبناءه الفنى ، صورة تكررت من قبل ، فى عدد كبير من الروايات العربية : فى روايات نجيب محفوظ مثلاً (كمال فى الثلاثية وسعيد مهران فى اللص والكلاب) . حيث يبحث عن السعادة فى طريق مسدود . وصابر فى (الطريق) الشقى اللاهث وراء الأب أملا لا يتحقق ، ثم نجده عند غانم الدباغ فى (ضجة فى الزقاق) ، وعند عبد الرحمن الربيعى فى (الوشم) و(الأنهار) . وعند الطيب صالح وعند حليم بركات فى (ستة أيام) وجبرا إبراهيم جبرا فى (صراخ فى ليل طويل) و(السفينة) . وكنا نتوقع ألا تكون ملامح « قاسم » وغيره من مثقفى البورجوازية الصغيرة فى هذه الرواية ، نسخة طبق الأصل لأى

شخصيات تلك الروايات . نظراً لاختلاف الملابسات التي تحيط به ، والمسئولية الملقاة على عاتقه ، والدور الذي ينتظره ، ونوع مشكلاته ، وخصوصية التجارب التي يمر بها مجتمعه .

وانفصلت الرواية كلية عن مشكلة الأرض ، والفلاح . تدور أحداثها في الدار البيضاء ، والرباط . ولا يأتي ذكر الفلاحين إلا عرضاً عندما يزور « قاسم » عمه في الدار البيضاء . أو في الموقف الذي ذكرت فيه أم قاسم ظروف وفاة والده . وعلى هذا فإن من أراد أن يتعرف إلى حركة الواقع المغربي المعاصر ، في مختلف الجوانب ، فان (الطيبون) لا تساعده على ذلك . فلا هي صورت المجتمع . ولا هي ركزت على الإنسان العادي ، في محاولة للتعرف إلى مشاكله وطموحه ، واستبطان نفسيته ، ورصد مجال نشاطه الاجتماعي ، لإبراز ما يعتمل في داخله من صراع ، وما يهفو إلى تحقيقه ، أو ما يعانيه من إحباطات في بحثه الدائب عن أمنه وأمله واستقراره . فليس هناك أدنى ارتباط لهذه الرواية بالواقع المحسوس ، ولا بعذاب الآخرين المطحونين المثقلين فعلا ، والذين يكابدون آلام الاستغلال يومياً .

ومبارك ربيع دارس للفلسفة ولعلم النفس ، ومدرس لهما في كلية الآداب جامعة محمد الخامس بالرباط . ومع ذلك فإنه لم يستفد منهما في روايته . أما الكاتب المخضرم « محمد عزيز الحبابي » — من مواليد فاس في ٢٢ ديسمبر ١٩٢٢ — فإنه جعل الفلسفة تطغى طغياناً ظالماً على روايتيه (جيل الظمأ) و (اكسير الحياة) والمقصود بجيل الظمأ في الرواية الأولى هو جيل ما بعد الاستقلال . وتدور أحداثها سنة ١٩٥٨ . وتصور خيانة المثقفين والتسابق إلى المناصب والاستفادة من غنيمة الاستقلال ، بواسطة تضخيم الحالة الشعورية شبه المأساوية عند البطل « إدريس » وهو يلحظ هذه المقاييس المهترئة ، ويتساءل عن الطريق التي يختارها ليظل وفياً للثقافة الواسعة التي حصلها في الشرق والغرب .

إنه صورة من « قاسم الشاوى » . معزول عن الخلفية الاقتصادية والاجتماعية

التي قد تسبب اهتزاز القيم ، وتبدل المقاييس في فترات ما بعد التحرير والاستقلال . والكاتب قدمه دون النفاذ إلى أعماقه . ودون استبطانه من الداخل ، وإنما عزله وحصره في بوتقة أفكار عامة ومصطلحات فلسفية كثيرة، منقولة نقلا من كتابه (من الكائن إلى الشخص) . ولا بد أنك واجد نفسك وأنت تقرأ هذه الرواية ،وكأنك أمام بحث في الفلسفة ، وماالشخوص إلا أدوات تحمل آراء متعارضة ، ولا تتحرك حركة عادية . وإنما هي حركة مفروضة ، لا تنسجم أبداً مع موقفها الفكري والفلسفي ، لأنه لم يتمثلها جيداً ، ولم ينتخبها من الحياة الاجتماعية الواقعية في المغرب . ولولا وجود أسماء أماكن مثل الرباط ، والسويسي والرنيدانس لما اختلفت في شيء عن أي عمل فلسفي غير روائي وغير مغربي .

الموضوع ليس مغربياً، والقضايا ليست خاصة بالمجتمع المغربي. وإنما هي تصلح لمجتمع بلغ حداً عالياً من رفاهية العيش . ووصل أفراده إلى مرتبة فكرية سامية ، بحيث لا يؤرقهم إلا التفكير الفلسفي المجرد. والكاتب حاضر في شخص « إدريس » وتعليقاته المطولة . وآراؤه ، وأحكامه ، لا تخفى سيطرته على الشخصيات . وما يدور من حوار على لسان «عزيزة» و«عظيم» و« فاطمة » وضعه هو، من غير فن . والفصل الخامس من القسم الأول حوله الكاتب إلى مناقشة مطولة لنظريات التربية. والثقافة، والفلسفة وعلوم البيئة والوراثة . وموقفه الطبقي الحاد ، يجعل انحيازه لإدريس وأمثاله ، ثم احتقاره للطبقة الكادحة ، أمراً غير مقبول فنياً وإنسانياً .

وعندما فشل الحبابي في التوافق مع مجتمعه ، ومعايشة مشكلاته ، راح يخلق لنفسه عالماً يوتوبياً حالماً في رواية (أكسير الحياة) ١٩٧٤ . تأثر فيه بتوفيق الحكيم في (رحلة إلى الغد) و(لو عرف الشباب) و(سنة مليون) . كما أخذ عن (الطاعون) لألبير كامو. فالأكسير لم يعد إلا طاعوناً انتشر في البيئات الشعبية والفقيرة ،وخلف آثاراً مدمرة لأنه من صنع الإنسان ، ومن خلق الأنانية والفردية . وإن كان طاعون ألبير كامو جاء من الطبيعة أو من

السماء . لذا بدت الفكرة عنده وكأنها صرخة فى وجه القادرين كى يتلاحموا مع غير القادرين . لكنها عند الحبابى كانت فانتازيا تحدث بعد وقت وجيز أشبه بنزوات لم يكن ممكناً ترويضها . فيها مقارنة بين عالم مابعد الموت وما قبله . عالم ما فوق الواقع وعالم ما تحت الأرض . الحياة الآخرة والحياة الدنيا . وهو يدين الجماهير الشعبية ويصفها بالفوضوية . أما النخبة أو الصفوة فانهم يتميزون بالإنسانية ، إلى غير ذلك من الآراء حول الموت . ما بعده وما قبله وماهيته . ،

ويهرب الكاتب الشاب « محمد زفزاف » ببطله إلى الشاطىء الأسبانى القريب جداً من المغرب ، بحثاً عن العالم الغربى المسحور . عالم المغامرة ، والتغير ، وعدم الاستقرار ، وممارسة الجنس ، والحرية ، والتهريب ، ويعلن أنه سوف يثور على أسلوب الحكاية العادية التقليدية التى ماتزال الرواية مشدودة اليها . وفى النهاية نراه يعود ببطله بعد فشل عملية التهريب التى شرع فيها . ويعود بروايته إلى نفس الأسلوب الذى لم يكن يرضى عنه . وينجح أخيراً فى (أرصفة وجدران) حيث اهتدى إلى الشكل الفنى الذى يتلاءم مع الفكرة الوجودية التى تحملها الرواية وتعبر عنها بجرأة تدعو إلى الدهشة .

وتبلغ الثورة على الشكل التقليدى للرواية عند «أحمد المدينى» فى (زمن بين الولادة والحلم) ١٩٧٧ . حيث ذهب فى تثويره الشكل الروائى حداً بعيداً . وظف كتابته لخدمة تأملات نظرية فى صياغة الرواية ، لا تزال فى طور التجريب حتى بالنسبة للبلدان الأوربية . إنه يفهم الكتابة حرائق وفيضانات دائمة ، لا شىء يستطيع إطفاءها أو حصر اندفاعها ، وفى اللحظة التى تصل فيها إلى حالة الانسجام والانضباط تمسى مسخاً أو تهريجاً أو تعلقاً مستحيلا بالحياة . يقول : (إننى مهووس بالشكل ، باللغة ، لأننى أيضاً مهووس بتفجير العلائق الراكدة واللحظات المكلسة . مشغوف بالنجوم والهضاب والقمم التى تجعلنى أطل دوماً وأولد كشوفات جديدة لا تحدها تخوم . مهووس باعتصار الذات وهى تخترق وتقطع مسافات اللحظة والفترة

والعالم ، إلى ذلك الكاتب الذى عقت السرد مقتا شديدا ، ويغتاظ من اصطناع الأحداث أو اختلاسها من أصحابها الحقيقيين ، أواجه نفسى والقارىء بهذه اللغة الراكضة وبتجريب مستديم للتقنية والصورة ولا محدودية الشكل) .

لكن يبدو أنه من الضرورى أن نسائله : كيف يمكن التعبير عن نظام الأشياء الواقعية بواسطة فوضى الكتابة ؟ وكيف تصل إلى جمهورك وأنت قد حطمت كل الجسور التى تعبر عن طريقها إليهم ؟ ! !

* * *

ويتأخر ظهور الرواية فى الجزائر – عن كل من المغرب وتونس. ولا يقف أمرها عند هذا الحد ، بل إن محصولها غير وافر ، كما أن خطوات تطورها الفنى بطيئة ، نظرا للظروف الخاصة التى عاشتها الجزائر ، والتى لا تخفى على الجميع . فقد احتلت الجزائر فى فترة مبكرة سبقت المغرب وتونس . ووضع الجزائريون نصب أعينهم هدفا ثابتا واحدا ، هو العمل على مقاومة هذا الاستعمار الاستيطانى ، وتهيأت كل الجهود والإمكانيات والخطط والأفكار ، لتحقيق هذا الهدف النبيل . فما كانت تشكل جمعية تحت ستار دينى أو إصلاحى أو تربوى ، إلا وهى تستهدف فى الخفاء ذلك الهدف الوطنى القومى . ولم تكن الفكر والدعوات الإصلاحية إلا وسيلة وخطوة أولى من خطوات التغيير الداخلى ، بقصد القضاء على مظاهر التخلف ، ليتمكن الجزائريون من المواجهة الواعية المدربة للاستعمار .

وإبان الثورة ، كان الشعر هو الفن الغالب . وهو نتاج طبيعى حتمى ، لبث الروح الحماسية ، ودفع المواطنين إلى الاشتراك فى معارك التحرير والانخراط فى جبهة التحرير الوطنى . ولم تكن الظروف المادية والنفسية تسمح للكتاب أن يتفرغوا ويتأملوا ليكتبوا رواية فنية . تستلزم كتابتها استقرارا نفسيا ، وصفاء ذهنيا ، ووقتا ممتدا ، وشيئا من استقرار النظم

والعلاقات ، والجمهور القارىء الذى يملك الوقت ، والمكان الثابت ، والفكر الهادىء ، والعقل القابل . إذ إن كل ذلك يعيش فورة وثورة . شملت الرجال والنساء معا . فقد شدت العقول والقلوب والعيون والأذهان والمشاعر إلى الثوار ، وأخبارهم ، وانتصاراتهم ، وتعاليمهم ، وآخر تعليماتهم.

وفيما بعد الاستقلال ، صار لزاما أن يفكر الكتاب الجزائريون فى الإقدام على هذا اللون من الكتابة الأدبية والفنية . فقد تغيرت الظروف ، وانتهت العوامل الخارجية المعوقة ، وتبلور الشعور القومى والاستقلال الذاتى . وبدأ العمل على الاهتمام بالصحافة العربية ، وأخذت ثورة التعريب طريقها إلى كل مؤسسات الدولة ، وشملت التعليم الأساسى والثانوى والجامعى. وأخذ المثقفون الجزائريون يعودون من المشرق العربى ، بأفكارهم وقراءاتهم وتجاربهم ومشاهداتهم . كما طفق الدارسون بالدول الأوربية يعودون بمفاهيمهم الجديدة عن الأشكال الفنية المتطورة لكتابة الرواية والقصة القصيرة . وهنا ينبغى أن نذكر أن أقسام اللغة العربية بكليات الآداب فى الجامعات الجزائرية الثلاث ، شهدت بعض اهتمام بتدريس الرواية والقصة القصيرة .

وأذكر أنى تشرفت بتدريس هاتين المادتين لأربع سنوات متصلة فى كلية الآداب جامعة وهران . وعندما شرعت الجامعة فى بدء الدراسات العليا بها ، أقدم على التسجيل تحت إشرافى ثمانية وعشرون باحثا ، ممن تخرجوا فى جامعات عربية وجزائرية ، ودارت جل موضوعاتهم حول الرواية والقصة القصيرة : عربيا وعالميا . وكان النتاج الجزائرى يحظى بعناية فائقة . ولما كانت الرواية فنا موضوعيا . ولما كان المجتمع فيما بعد الاستقلال ، وبعد انتفاضة ١٩ من يونيو ١٩٦٤ ، قد أخذ طريقه الصحيح نحو الموضوعية والعلمية والواقعية ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون الرواية مقصد الكتاب . وبخاصة أن المجتمع برزت فيه قضايا جديدة إجتماعية واقتصادية وطبقية ، تستلزم تصويرها أو التعبير عنها والتوعية بها لتغييرها . عندئذ تكون الرواية أقدر من الشعر الذى أدى دوره فى إثارة الحماس الوطنى .

قد يلقى هذا بعض الضوء على الأسباب التى أدت إلى تأخر ظهور الرواية العربية فى الجزائر ، حتى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن. لكننا لو تمادينا فى ذلك نظلم كاتبا عربيا جزائريا رائدا هو « أحمد رضا حوحو » ، وربما تكشف لنا بحوث المستقبل عن أمثاله من الرواد المناضلين . ذلك أن « حوحو » هو واضع اللبنات الأولى للقصة العربية فى الجزائر : طويلة وقصيرة ، ظل يدعو إلى الاحتفال بالفن القصصى ، ويترجم عن الفرنسية ، ويقدم نماذج لهذا الفن إلى الكتاب الجزائريين ، عشر سنوات متصلة ، فقد كان يجيد الفرنسية ، والعربية ، كما أجاد الاطلاع على النتاج الروائى فى المشرق العربى حيث أقام طويلا ، ولعل هذا الدافع هو الذى جعله يبدأ بكتابة رواية (غادة أم القرى) ١٩٤٧ .

وربما تكون هذه هى أول رواية عربية جزائرية تعالج قضية المرأة ووضعيتها فى المجتمع ودورها ، وحقها فى الحب والعلم والحرية ، وهى المحاور الرئيسية التى تدور حولها الرواية ، إذ يعلنها الكاتب فى الاهداء : (.. إلى تلك التى تعيش محرومة من نعمة الحب . من نعمة العلم ، من نعمة الحرية ، إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة فى هذا الوجود ، إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى) ، ونراه يتخذ – فى الرواية – موقفا منحازا إلى المرأة ، متبنيا قضاياها ، مدافعا عن حقوقها ، ومن هنا تأتى كثرة أحكامه وآراؤه الخاصة التى يبثها ، وحماسه للمرأة يدفعه إلى المباشرة والخطابية وعلو النبرة .

وفى الرواية ملامح رومانسية تثبت أنه تأثر برواية (زينب) لمحمد حسين هيكل ، وبغادة الكاميليا ، وبأسلوب المنفلوطى فى بعض الأحيان ، و « زكية » الشخصية الرئيسية تذكرنا بزينب ، فتاة تعيش فى كنف أسرة حجازية ، تربت إلى جوار ابن خالتها « جميل » الذى تنشأ بينه وبينها قصة حب عفيف ، وعندما بلغت سن الرشد ، منعها أبوها من السفور أمامه ، بل إنه حجزها بين جدران البيت ، فترضى بواقعها الجديد القاسى ، على أمل

الزواج من « جميل » إن آجلا أو عاجلا . لكن ، يحدث أن يتقدم لخطبتها ثرى من الأثرياء . فيقول له الأب إنها شبه مخطوبة لابن خالتها : ويدبر هذا الثرى مكيدة ، إذ يلفق تهمة لجميل تلقى به فى السجن . وتنتهى الرواية نهاية رومانسية . إذ تموت « زكية » حزنا على خطيبها ، ثم لا يلبث خطيبها أن يموت هو الآخر فى السجن » .

ولم يترك « حوحو » الفرصة لتفلت منه . فقد وجدها سانحة لنقد كل الأوضاع فى المجتمع . وهاجم العقول المتخلفة ، والأفكار الرجعية ، والتقاليد المقيدة ، وصب جام غضبه على الأغنياء الذين يتصورون أن كل شىء يشترى بدراهم ، وعطفه على المرأة جعله يلتمس أسباب تخلفها فى ملابسات لم تشترك فى وضعها (فإذا كانت المرأة على هذه الحالة من الجهل فإن تبعة ذلك تعود على المسئولين من ذويها الذين لم يعنوا بتثقيفها وتربيتها . وتبعة ذلك أيضا تعود على مجتمعها الذى لم ينشىء لها وسائل التربية والتعليم) .

وكان طبيعيا أن تتسرب إلى هذه الرواية عيوب فنية نأخذها عادة على الروايات التى تشق طريقها فى أرض قاحلة ، وعلى تلك التى تقتفى أثر الروايات الرومانسية . والرواية مطبوعة فى تونس ، بمطبعة التليلى . وهو لم يكتب بعدها إلا مجموعات قصصية قصيرة ومقالات إجتماعية ونقدية . وكأنه أراد أن يعطى الكتاب مثالا تطبيقيا كى يكتبوا على منواله . وكى يثبت لهم قدرتهم على الابداع الروائى . وقصاراه أنه قاد الدعوة ، وحاول بالفعل تدعيما لآرائه وأقواله . فقد كان يرى أن (كل مالدينا من الكتابة هى هذه المقالات الإنشائية البسيطة التى تقرأ فى الصحف ، مع أن هناك أدبا حيا ذا أثر فعال فى التربية والتوجيه ، هو أدب القصة ، فهل لدينا منه شىء ؟ ! — لا شىء طبعا — فمن العبث إذن أن نتكلم عن المذهب الرمزى والواقعى فيه . ومن العبث أيضا أن نتكلم عن الفوارق بين القصة والأقصوصة ، وأن نتكلم عن الرواية أو المسرحية وأن نبحث عن الملهاة والمأساة) .

وتطول المسافة الزمنية بين هذه الرواية الرائدة وبين الروايات الجادة التى صدرت فى السبعينات ، على يد عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار. فقد أصدر الأول روايتين : ريح الجنوب ١٩٧١ و « نهاية الأمس » ١٩٧٥ . بينما أصدر الثانى ثلاث روايات : اللاز ١٩٧٤ ، والزلزال ٧٤ ثم الحوات والقصر ٧٨ إلى جانب أن كلا منهما أصدر عددا من المجموعات القصصية القصيرة .

فى « ريح الجنوب » يرسم عبد الحميد بن هدوقة صورة أمينة لواقع الريف الجزائرى بعد الاستقلال . وذلك من خلال عرضه مجموعة من الناس فى إحدى القرى النائية التى ما تزال تعيش حياة بدوية مغلقة بعيدة عن التقدم والتطور . ريف متخلف فقير جاهل ، طبيعته قاسية ، وريحه الجنوبية تهب حاملة معها الحرارة والغبارة . وهذه الريح تشكل نغما ثابتا فى الرواية ، وكأنما توحى بقسوة الأحداث فيها . أما الحدث الرئيسى فإنه يتعلق بموضوع تزويج « نفيسة » . شابة فى الثامنة عشرة من عمرها ، ثائرة على وضعها . وفى سبيل الخلاص من الضغوط المفروضة عليها — للزواج بشكل مصلحى رغما عنها ، ووقوفا ضد تيار الثورة المتقدم — تفر من القرية وتذهب إلى المدينة — العاصمة .

ومن خلال رؤية « نفيسة » للعالم وللناس من حولها ، يسعى الكاتب إلى التعمق فى نفسية الفتاة المراهقة ومشاعرها ، ويصور العلاقات الإجتماعية التى تربطها بالناس الذين حولها ، وماينشأ بينهم من صراع وصدام . ويتاح له أن أن يظهر واقع الريف بكل مايسيطر عليه من عادات وتقاليد وفقر . كما أتيح له أن يصور المراحل الأولى للثورة الزراعية التى بدأ تطبيقها فى الجزائر ، وموقف الاقطاعيين وأذناب الاستعمار من هذه التجربة . وقد تجسدوا فى شخصية (ابن القاضى) الذى حبك دسيسة تقضى بتزويج ابنته من شيخ البلدية « مالك » المسئول عن تطبيق الثورة الزراعية فى القرية . حتى يحمى نفسه من

التغيير الذى سوف يجرى عليه ، وحتى لا يفتضح ماضيه إبان الثورة. إذ كان قد فكر فى شىء كهذا وحاول تزويج « مالك » ابنته « زليخة » ، لكن الزواج لم يتم بسبب موت الفتاة فى حادثة قطار .

وهاهو ذا يعيد الكرة من جديد . ويسعى لتزويج « نفيسة » لنفس الشخصية « مالك » . لكن « نفيسة » مثقفة . شعلة من الذكاء والوعى . عادت من الجزائر العاصمة لتقضى عطلة صيفية هادئة ، فإذا بها تحتك بواقع محتدم . وأب قاس ، وأم متخلفة ، وأوضاع محبطة . والكاتب هنا يقارن بين الماضى والحاضر فى كل شىء ، وعلى كل المستويات ، وذلك لأنه أراد أن يطرح قضية الأرض ، وقضية المرأة ، طرحا قائماً على رؤية شاملة للواقع . وقد نجح فى خلق واقع فنى ذى انسجام داخلى يتمتع بقدرة على الإقناع من حيث مسيرة الأحداث وتسلسلها . لولا بعض المفاجآت والمصادفات غير المتوقعة مثل لدغ « نفيسة » بواسطة أفعى وهى فى طريق هروبها ، ومصادفة مرور راعى الغنم الذى كان يعمل عندهم منذ زمن ، وكيفية معرفة والدها بمكانها ، ثم اقتحامه الكوخ ، وما إلى ذلك .

لقد كانت « نفيسة » ضحية الواقع المتخلف ، ومرحلة الانتقال ، ووجود عناصر رجعية ما تزال تقف فى طريق الثورة ، لأنها مشدودة إلى الوراء ، بفكرها ومصالحها وامتيازاتها . والشكل الذى اختاره الكاتب لروايته شكل تقليدى . وأسلوبه عربى فصيح ، ولغته مفهومة .

ثم تكون روايته الثانية (نهاية الأمس) ، لتضع خاتمة لكل بقايا العهد القديم من ناحية ولمرحلة فنية نرجو ألا يكون لها امتداد فى رواياته بعدئذ ، إنها تسير فى نفس اتجاه روايته الأولى ، شكلا وموضوعا . قضية الأرض والصراع حولها . يدور التناقض بين قوتين « ابن الصخرى » الإقطاعى ، و « البشير » معلم القرية الذى يحدث بها تغييرا شاملا ، والذى تفشل معه كل اغراءات « ابن الصخرى » بالاستلاب . وهو فى هذه الرواية يقسم

الفصل الأخير إلى قسمين ، يحمل الأول منهما عنوان « النهاية الأولى » ، ويحمل الثانى عنوان « النهاية الثانية » . فى الأولى نرى « البشير » وهو يجمع حقائبه ويغادر القرية ، مطلقا ماضيه الذى أخذ يحاصره فى شكل زوجته القديمة . وفى الثانية نجده وهو يستعد لمعركة كبرى مع أهالى القرية بزواجه للمرة الثانية من « رقية » ، زوجته السابقه وأرملة أحد خونة الثورة فيما بعد : وهذه النهاية متفقة مع مبدئه فى ضرورة القضاء على مخلفات الأمس .

ويقف « الطاهر وطار » حتى الآن ، فى مقدمة كتاب الرواية العربية فى الجزائر . وهم قلة ، يشقون الطريق بصعوبة بالغة . وهو فى وسط هذه القلة القليلة يمثل الفنان الواعى القائد . الذى يضرب المثل لجيله وللأجيال القادمة ، على قدرة الفن الأصيل الجاد، فى الريادة والتوجيه . وإمكانياته اللا محدودة فى التأثير والتغيير . وعلى أنه الساعد القوى الذى يعد ركيزة أساسية من ركائز أية ثورة تقدمية واعية . إذا استند هذا الفن إلى رؤية شمولية ، ومعايشة واقعية ، وتفهم لحركة المجتمع المتطورة الصاعدة إلى الأمام ، وإلى وعى بالفن وأصوله وآفاقه .

والمتأمل فى كتابات « الطاهر وطار » القصصية ، طويلة وقصيرة ، سوف يخرج بانطباع واحد لايتغير : أنه يملك قدرات ومواهب تؤهله بالفعل إلى أن يكون واحداً من كتاب الرواية العالمية . وإذا كان نجيب محفوظ فى مصر ، قد أثبت تميزه بعد طريق طويل امتد ربع قرن من الزمان ، فإن الطاهر وطار بُعَيْدَ نشره « اللاز » جعل كل الأنظار تتجه إليه ، كما سبق أن اتجهت إلى عبد الرحمن الشرقاوى بمجرد صدور روايته (الأرض) : كل منهما كانت علامة على طريق. حملت رؤية جديدة . وحركت واقعا آسنا . واستهدفت شيئاً أبعد ما يكون عن التسلية والترفيه ، بعد وجبات دسمة . كل منهما تصدر عن معايشة ومعاناة فعلية حقيقية لامتخلية . كل منهما تشع بما

اللغة العربية من دلالات وإشعاعات قوية نافذة ، رغم بساطته وسهولتها .

ويظلم (الطاهر وطار) لو أننا لم نطالب بدراسات ودراسات حول فنه القصصى : القصير والطويل • كما نظلمه لو أننا تعاملنا معه : بنفس منهجنا الذى التزمناه فى هذا الكتاب . لكن ماذا نفعل ونحن نقدم تعريفا بفن الرواية العربية • وأظن أن كلماتى السابقة هى أوضح تعريف به • ويكفى أن نعرف عنه مثلا ، أنه بدأ يفكر فى كتابة روايته (اللاز) ١٩٥٨ ثم شرع فى كتابتها بالفعل سنة ١٩٦٥ وانتهى منها ١٩٧٢ لكنها رأت النور ١٩٧٤ • ويبدو أنه لا يتخذ من الكتابة وسيلة للكسب أو الربح • كما أنه لا يتعجل النشر ، إذ عندما يكون لديه شىء يستحق أن يقال ، فإنه يعمل على تقديمه بعد أن يكون قد تمثله ، وعايشه فنيا ، وبعد أن يكون قد سكن كل خلجة من خلجاته وكل ذرة من تفكيره .

ومع أن « الطاهر وطار » يعالج فى روايته (اللاز) دور الشعب العربى فى الجزائر معالجة واقعية عميقة وشاعرية ؛ فإنه فاق بكثير أقرانه ممن تناولوا مرحلة من مراحل الثورة الجزائرية • لقد اختار الطاهر وطار شخصية شعبية ، جعلها التجسيد الحى العفوى للفضائل والمثالب الخاصة بالشعب الجزائرى ، وهو يصنع مصيره ويسعى إلى حريته ، بشكل طولى ومأساوى معا • فاللاز شخصية أسطورية ، يمثل بطولات الشعب الأسطورية التى أفرزتها معارك التحرير ، وهو شخصية مظلومة ، مستعمرة ، فقيرة ، جاهلة . كما أراد الفرنسيون للجزائريين أن يكونوا كذلك .

لكنه فوق ذلك يتسم بسمات خاصة به ، فهو يحارب فى صفوف الثورة فى صورة أبله • ابن خطيئة أو ابن بالصدفة • يتعرض لأنواع العذاب

ويصمد . يستمع الى شتى صنوف السباب والشتائم والاتهامات ، لكنه يعى الدوافع إليها ، ويدرك القوى المحيطة به ، ويفهم دوره . يتعرف الى أبيه « زيدان » فى خضم العمل الثورى ، وهو محكوم عليه بالقتل ، فيعود الى قريته أقرب الى البلاهة — بعد أن شهد ذبح أبيه — يدور من جديد مردداً حكمته : (مابقى فى الوادى غير حجارة) . أى لا يصبح إلا الصحيح .

والكاتب — إزاء بطله المحبب — لم يقع فى الأخطاء التى قد يقع فيها أى كاتب منحاز إلى موضوعه وشخوصه والأفكار التى يريد التعبير عنها . فقد جعل « اللاز » إنساناً واقعياً حياً . لم يفرضه علينا . ولم يضف عليه من الصفات الخارقة ما قد يدفعنا إلى عدم التلاؤم والتوافق معه ، أو إلى عدم تصديقه . فنحن نحبه فى كل مواقفه حتى تلك التى تبدو شاذة . لأن الكاتب تعامل معه كانسان . وتعامل مع واقع مجتمعه دون بهرجة أو تزويق أو تزييف . فاللاز له علاقة جنسية شاذة مع أحد الضباط . لكنها سرعان ما تتلاشى لأنها غير طبيعية . و (حمو) زانى مجرم ، يتناوب السهر مع ثلاث نساء فى بيت .. ويدفع إلى الفرن بكل طفل ينجبه من إحداهن . غير أنه يتطهر من جرثومة الشر بعد اشتراكه فى الثورة . مثل (رمضان) و (بعطوش) ، وغيرهما .

كما أن الكاتب لم ينحز إلى الثورة على طول الخط . وإنما ألمح إلى الصراع الداخلى الذى حدث فى صفوف الثوار والوطنيين . وكأنه أراد أن يقول إن الصراع بدأ ضد الاستعمار والتخلف والقهر ، وانتهى إلى أن يصبح صراعاً بين الوطنيين أنفسهم . فشخصية « زيدان » الذى يتقاسم البطولة مع (اللاز) ، ثورى شيوعى ، ينضم إلى الثورة عن وعى واقتناع بحتميتها . ويتعدى ذلك إلى إقناع الآخرين بالالتحاق بصفوف المناضلين . بيد أن الثورة تعدمه ، فى موجة التطهير التى قادتها

جبهة التحرير ، بدعوى التخلص من الأحزاب ، حفاظا على سلامة الثورة ووحدة صفوفها . ذلك أن (زيدان) لم يتخل عن فكره الماركسى ولا عن عقيدته .

والطاهر وطار ، نظر إلى الثورة نظرة كلية . فهى ليست ثورة الشعب ضد المستعمر وإنما هى أعمق من ذلك وأبعد غورا : لأنها تمتد فتشمل كل جوانب الحياة فى المجتمع : اجتماعية وأخلاقية ونفسية واقتصادية وفكرية ، وهى تتنبه إلى الأخطار المحدقة بها من الداخل ، ممثلة فى أولئك الأغنياء غير الوطنيين الذين هم مثلهم مثل المستعمرين أعداء اليوم وسيظلون ، كما يقول « اللاز . بقى أن تعرف أن « اللاز » كلمة أجنبية من معانيها « البطل » أى القادر على أن يأكل كل أوراق اللعب رغم ما يبدو من أنه أصغر الأرقام وأقلها شأنا ، لكنه يحمل فى أعماقه قوة تجعله يطيح بكل الأوراق وينتصر علينا فلا يبقى على الأرض غيره .

وقد وفق الكاتب إلى حد كبير فى رسم شخصياته ، بطريقة واقعية مقنعة ، وبلغة سهلة مقبولة . وبخاصة تلك التى كانت تجرى على لسان « اللاز » وتتدفق بتلقائية وعفوية فنية . والزمن فى الرواية محدد . وهو غير الزمن التقليدى . إذ ينتقل الكاتب بشخصياته من زمن إلى آخر فى تناسق وإحكام ، بين الماضى والحاضر واستشراف المستقبل . دون أن يقيدنا بمساحة زمنية طويلة . ويستعين فى ذلك باقتحام ذاكرة أبطاله ، والعودة بهم الى أيامهم الماضية ، كما أنه يجسد أحلام يقظتهم ليتطلع الى بعيد حيث الغد المأمول : غدهم وغد مجتمعهم وغد الشعب العربى كله : وشخصياته ليسوا من الكثرة العددية التى تثقل كاهل الرواية .

وطبيعى أن تواجه الواقع بلا إسراف فى الوهم واللامعقول . فالأحلام فى الرواية مرتبطة بواقع الشخصيات ، وهى ليست ضربا من الرومانسية أو العبث ، وإنما هى جزء من الواقع المادى الذى لا يخلو من خيال . وإذا كان « زيدان » يتحدث أحيانا عن ثقافته وقراءاته فى الأدب الروائى

الفرنسى ، ويقارن بين شخصيات بعض الروايات ، فإن ذلك متفق مع تكوينه كشخصية مثقفة ثقافة تقدمية وليس دخيلا عليه ، أو مفروضا على البناء الروائى ، فهو يمثل عقل الكاتب وفكره ، يمثل ما يجسد « اللاز » ضمير الكاتب ووجدانه وأحلام مستقبله .

وروايته الثانية (الزلزال) تختار فترة ما بعد الاستقلال . مصورة تناقضاتها ، والقوى الجديدة التى برزت فيها ، والقضايا الملحة التى فرضت نفسها على الحياة اليومية الواقعية ، وهى تدور حول شخصية واحدة ، ولا تستغرق الأحداث فيها إلا بضع ساعات . أسلوبها مركز ، لغتها حادة مدببة . تتمتع بوحدة تأثير ووحدة انطباع . والرواية قبل كل شىء تؤمن بالتقدم وانتصار الثورة على كل قوى الماضى . فالشيخ « بو الأرواح » بطل الرواية يجن عندما لا يستطيع مواجهة الحاضر الفوار المتحرك . إنه نموذج لجيل يحتضر . جيل أتت عليه الثورة ، وعلى الامتيازات التى حصل عليها من المستعمر الفرنسى . فكانت نهايته على تلك الصورة انتصارا للثورة وللتقدم .

لعل الطاهر وطار يواصل السير فى نفس الدرب ، بدلا من التوزع بين فنون القصة ، ليعوض الجزائر عن تلك الفترة التى لم تشهد تطورا روائيا ، وليوقف سيل تلك الكتابات غير الجادة وغير الجيدة التى يطبعها أمثال غرعار محمد العالى ، ومحمد منيع ، وعبد الملك مرتاض .

كانت تلك هى الخطوط العامة لمسيرة فن الرواية العربية فى المغرب العربى . جاء الميلاد متقاربا فى كل من تونس والمغرب ، بينما تأخر فى الجزائر . ورغم ذلك فإنه إذا كانت تونس والمغرب قد عرفتا الرواية الذهنية الفلسفية (عند محمود المسعدى — ومحمد عزيز الحبابى) فإن الجزائر عرفت الرواية الواقعية الاشتراكية . وتنفرد المغرب وحدها فى كونها عرفت الترجمة الذاتية الشخصية ممثلة فيما كتبه عبد المجيد بن جلون (فى الطفولة) وأحمد عبد السلام البقالى (رواد المجهول) وعبد الكريم غلاب (سبعة أبواب) . ولم يكتب الجزائريون رواية تاريخية حتى الآن ، بينما أسهمت

تونس بروايات تاريخية كتبها البشير خريف (برق الليل) . كما أن تونس التمست طريقها الى التجريب فى الرواية، متأثرة بآلان روب جرييهوناتالى ساورت ، لدى عز الدين المدنى ، ولم تستهدف الجزائر بعد شيئاً من ذلك، لأنها بسبيل تدعيم ثورة التعريب وتبسيط الأشكال والمضامين ، ليقبل القراء العرب عليها . ويحاول محمد زفزاف وأحمد المدينى فى المغرب ماحاوله عز الدين المدنى فى تونس ، وإن لم يتمتعا بإقبال الجماهير .

وأحسب أنهم جميعاً تأثروا بخطوات الرواية العربية فى مصر ، حتى وهم يوجهون أنظارهم إلى فرنسا ، حيث الرواية الجديدة . فقد استوعبوا نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف ادريس وفتحى غانم ، وقرأوا ماكتبه النقاد الواقعيون الاشتراكيون ؛ فضلا عما كتبه طه حسين ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم وعباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازنى .

الفصل الخامس

الرواية العربية في السودان

تتمثل الرواية السودانية لدى كثير من القراء فيما كتبه « الطيب صالح » من روايات قصيرة بدأ ينشرها منذ عام ١٩٦٤ ، فى مجلة (حوار) البيروتيه . حيث كانت روايته (عرس الزين) فاتحة عهد جديد فى الرواية العربية عموماً والرواية السودانية على وجه الخصوص . ثم تتابعت بعدئذ رواياته الجيدة (موسم الهجرة إلى الشمال) و(بندرشاه) و (مريود) مؤخراً . لكن الوقوف عند آثار الطيب صالح وحده دون غيره ، يلغى كثيراً من الجهود التى سبقته ، والمحاولات التى عاصرته .

ذلك أن الرواية العربية عرفت طريقها إلى الأدب السودانى منذ أصدر « عثمان محمد هاشم » رواية (تاجوج) ١٩٤٨ ، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وبعد زيادة حدة الكفاح الوطنى فى سبيل الإستقلال والتحرر من الإستعمار البريطانى ، ومع نمو وتصاعد المشاكل الأجتماعية والإقتصادية والسياسية ، التى أصبحت فى حاجة إلى فن موضوعى نثرى يعالجها ويصورها ويحللها ، بحثاً عن حلول واقعية لها .

كانت رواية (تاجوج) رد فعل للأوضاع التى عاشها السودان آنذاك . وهى تصور البطولة والتضحية من أجل الوطن ، وتعكس شجاعة « محلق » فى دفاعه عن قبيلته « الحمران » ضد إحدى قبائل شرق السودان . وتستعين الرواية بالعادات والتقاليد السودانية ، وبالتراث الشعبى السودانى ، لإضفاء جو واقعى على الشخوص والأحداث . ولعل الهدف القومى النضالى هو الذى أتاح الفرصة أمام الكاتب كى يضرب على هذا الوتر الحساس ، بمزيد من الخطابية والتقريريه وعلو النبرة ، بقصد إشعال الحماس فى نفوس القراء وتحريضهم على الثورة ضد الإستعمار والمطالبة بالاستقلال التام . ومن ثم فإنها لم تأت مكتملة البناء . وإن مهدت الطريق إلى روايات كثيرة بعدها .

ثم تفتح رواية (هائم على الأرض أو رسائل الحرمان) لبدوى عبد القادر خليل ، الباب أمام الإتجاه الرومانسى فى الرواية العربية بالسودان

رغم أنها صدرت بالقاهرة فى ١٩٥٤ : إبان سيادة الاتجاه الواقعى ، وتعدد مناحيه . لكن يبدو أن كاتبها لم يتأثر بالاتجاهات الفنية التى كانت شائعة وذائعة ، بقدر تأثره بحياة طبقة معينة تسكن القاهرة . فقد تمثل قيمها وأفكارها ، وحاول محاكاتها فيما كانت تؤمن به من مذاهب فنية . ومعروف عنه أنه درس الطب فى القاهرة ، واختلط بالبورجوازية المصرية ساكنة العاصمة . ولعله تأثر إلى حد كبير برسائل إبراهيم ناجى وقصصه الرومانسية القصيرة .

فالرواية لا تخرج عن كونها مجموعة من الرسائل المتبادلة ، التى تبلغ سبعاً وثلاثين رسالة . ما إن ننتهى من قراءتها حتى نشعر وكأننا نقرأ رسائل ابراهيم ناجى فى الحب ، وما عرف عنه من علاقات عاطفية وقصص غرامية ، تدور كلها حول ذاته . إذ يلعب فى كل منها دور البطل ، وما الفتيات إلا عاشقات له مغرمات به . وإذا كان هذا الاتجاه مبرراً بالنسبة إلى إبراهيم ناجى الشاعر الرومانسى ، فإنه لا يمكن أن يكون مقبولا من بدوى عبد القادر خليل . فلا شئ يبرر انعزاله عن قضايا مجتمعه ، ولا سبب يدفعه إلى الابتعاد عن تجسيد مشاكل بلده وتصويرها تصويراً واقعياً فنياً . وبخاصة أنه كتبها وهو بعيد عن كل الضغوط التى تكبل الكاتب وتمنعه من التعبير الصريح .

كما أن جيله ممن كانوا يدرسون الطب معه ، أبدوا انحيازاً طبيعياً للواقعية كاتجاه ، ولقوى الشعب المطحونة كقضايا وموضوعات يثيرونها فى كتاباتهم ، من أمثال محمد يسرى أحمد ويوسف إدريس وصلاح حافظ وغيرهم . فضلا عن أن مصر التى تعلم فيها وعاش ردحاً من الزمن ، كانت تقف إلى جانب السودان ، وهو بسبيل تحقيق مطالبه ، وهى نفسها التى تبنت «الواقعية» فى الأدب والفن والنقد .

ربما أراد الكاتب تسجيل قصة حياته ، أو كتابة سيرته الذاتية ، على

غرار ما فعل الكاتبان محمد أحمد محجوب وعبد الحليم محمد فى كتابهما (موت دنيا) الذى صدر فى الأربعينيات ، وماهو برواية . وإنما هو سجل حافل بتجاربهما الشخصية ، وآرائهما فى الحياة والناس ، ونظرتهما إلى المشاكل التى تحيط بهما . وهما من أوائل البورجوازيين الذين بدأوا يظهرون فى المجتمع العربى بالسودان ، متأثرين بالأفكار الحديثة والمظاهر المدنية الوافدة . ومن المؤكد أن عبد القادر خليل حاكاهما فى منهجهما ، وإن انفرد عنهما فى كونه جعل العامية المصرية لغة للحوار ، وفيما عدا ذلك فإن روايته اتفقت مع (موت دنيا) فى كل شئ ، وهو مايبعدها عن الرواية الفنية .

بعد الاستقلال فى ١٩٥٦ ، وطوال الستينيات والسبعينيات ، أصبحت الرواية هى الفن الأدبى الغالب ، ولم تعد وقفاً على كاتب دون غيره ، أو اتجاه دون الآخر ، ولم يعد الإقبال عليها يمثل ميداناً للتجربة والخطأ ؛ فقد انفسح المجال أمام كل التيارات وكل الكتاب فى وقت واحد . لدرجة أننا لا نستطيع تقسيم خطوات سيرها إلى مراحل ، وقد يعنى هذا من بعض الوجوه أنه مع بداية الستينيات يبدأ التاريخ الحقيقى للرواية العربية فى السودان . وأن ماسبق ذلك لم يكن إلا محاولات فردية خالصة ، قابلة لأن تتسرب إليها جوانب ضعف كثيرة من حيث بناؤها الفنى .

ولا شك أن هذه الفترة الزمنية قد شهدت انطلاق الكتاب نحو الناشر المصرى ، الذى أخذ يهتم بالأدب السودانى . كما تحسنت أحوال الطباعة فى السودان ، حيث ظهرت مطابع وزارة الإستعلامات ، والمطبعة الحكومية ومطبعة مصر ، ومطبعة جامعة الخرطوم . وطفق الكتاب - عن وعى - يستجيبون للتيارات الأدبية العالمية ، والاتجاهات الفكرية التى سادت أوربا وانتقلت إلى معظم البلدان العربية وبخاصة مصر ، التى لم تنقطع علاقاتها الثقافية بالسودان . وكان للظروف الاجتماعية والسياسية الداخلية دور كبير فى ذلك . فقد توفر للمجتمع من الوعى السياسى والوطنى ، مالم يكن موجوداً من قبل . حيث ظهرت قضايا حزبية ، وصراعات عقائدية ،

وبرزت تيارات سياسية ، وتناقضات اجتماعية ، أفرزتها مرحلة ما بعد الإستقلال .

ويلاحظ أن عدداً لا بأس به من كتاب المرحلة الأخيرة ، قد غلبت عليهم الثقافة الإنجليزية ، مثال ذلك الطيب صالح الذى عاش وعمل فى لندن فترة طويلة من الزمن . وابراهيم اسحق الذى يعمل مدرساً للغة الانجليزية فى المدارس الثانوية العليا . وابراهيم الجردلو ، الذى قضى جزءاً كبيراً من حياته فى انجلترا مبعوثاً من جامعة الخرطوم التى يعمل بها محاضراً . ومنذ أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات بدأ المبعوثون يعودون من انجلترا وغيرها من الدول الغربية ، مما ساعد على إيجاد نهضة فكرية وفنية ، وهيأ لتقبل كل تجديد فى الشكل الروائى .

ومع كل ذلك فإننا نلاحظ أن محاولات التجديد فى بناء الرواية التقليدية ومعيارها ليست من القوة بحيث تشكل ظاهرة واضحة المعالم . فإن أغلب الروايات التى صدرت فى السودان التزمت بالشكل المتعارف عليه . بل إنها سارت فى اتجاهين رئيسيين محددين ، هما : الاتجاه الرومانسى ، والاتجاه الواقعى .

يتمثل الاتجاه الرومانسى على سبيل المثال فى روايات : (حتى تعود) لشاكر مصطفى ١٩٥٩ ، و (سر الدموع) لمحمد عثمان على صبار ١٩٦٩ ، و (المعذبة) لحميدة على بلال ١٩٦٩ و (دموع القرية) لفضيلى جماع ، و (حياة الدموع) لجندى عوض الكريم ، و (إنهم بشر) لخليل عبد الله الحاج ، وغيرها ، وقد حملت كل منها سمات المدرسة الرومانسية .

ففى (حتى تعود) نجد الحب الرومانسى الحالم يربط بين « محمود » و « عواطف » التى تدرس بالمدرسة الثانوية . لكنه يتزوج بأجنبية أوروبية ، ما تلبث أن تهجره ، فيعود خائباً إلى حبيبته وابنة بلده ، لكنه يجدها مريضة ، أشرفت على الموت ، فيرتمى على صدرها باكياً منتحباً . وتموت « عواطف » بينما يعيش هو ضائعاً هائماً ، وفى (دموع القرية) ننتقل كثيراً

بين مشاهد الطبيعة ومناظرها ، وقد أطال الكاتب الوقوف عندها لذاتها . كما نعيش مع مشاكل الحب والمحبين ، من خلال الرسائل التى يتبادلونها . والمفاجآت التى يفتعلها الكاتب ، وشخصيته التى تطغى على الأحداث ، والمواقف ؛ وأسلوبه الرومانسى ، وأقـواله وحكمه التى ينطق بها البطل « منصور » .

وتعالج رواية (سر الدموع) مشكلة الدعارة وبيوت المومسات بأسلوب رومانسى ، وبشكل مباشر ، وباضفاء مشاعر عاطفية غزيرة على الشخصيات ، وافتعال مصادفات ومواقف لاتقبل التصديق . فهو يجعل البطلة ضحية المعاملة القاسية من قبل الزوج ، مما يؤدى بها الى احتراف البغاء . ولكى يبرر حنوه عليها ، وليدخلنا إلى عالمها ، جعلها أخته فى الرضاعة ، لكنهما افترقا عندما كانا صغيرين فى « عين شمس » بالقاهرة . ومع ذلك فإن المفاجأة غير مبررة ، والصدفة غير مقنعة ولم يمهد لها . وفى النهاية تتوب المومس وهى على فراش الموت .

وحول نفس القضية تدور رواية (المعذبة) ؛ التى تذهب إلى أن السبب فى اندفاع المرأة للوقوع فى الرذيله هو الانتقام من الرجل لأنه أهانها وخدعها . ولذلك فإنها تحتقر كل الرجال . ولا تجد وسيلة تلطم بها غير إثارتهم بجمالها ، ثم حرمانهم من الاستمتاع بها . وقد أصبحت تمارس الجنس بحرية ، تختار له من تشاء ، وتمنعه عمن تشاء . وأسلوب الكاتب تقريرى مباشر . وعظى حكمى . اقتنص الشخصية والمشكلة اقتناصاً وعزلهما عن الزمان والمكان . وأسرف فى الخيال . وجعلنا نعيش لا مع مومس محددة لها ملامحها وأسباب انحرافها ومناخها الخاص ، والمبررات المقنعة : اجتماعية أو نفسية أو اقتصادية . ولكنا عشنا مع جو سبق إلى رسمه بطريقته المعروفة الكاتب مصطفى لطفى المنفلوطى ، ومن بعده محمود كامل المحامى .

وفى نفس الفترة نجد كتاباً آخرين يلتزمون فى رواياتهم بواقع مجتمعهم أو يختارون مرحلة من مراحله النضالية ليصوروها ، أو قضية من قضاياه

السياسية أو الاجتماعية ليعبروا عنها ، من زاوية جد واقعية ، وبأسلوب لاظل للفضفضة فيه ، وبلغة جد مهدفة مدببة .

فقد تعرضت ملكة الدار فى روايتها (الفراغ العريض) لحياة المرأة العاملة ، ومشاكلها فى البيت والمدرسة ، من خلال مأساة « منى » التى تزوجت من رجل لا تحبه ، أساء معاملتها وقسى عليها . وعندما رأت أن الحياة معه مستحيلة ، لجأت إلى الانحراف والخيانة ، مع « صلاح » صديق زوجها . وهى فتاة تؤمن بحرية المرأة فى العمل والمشاركة والتعبير واختيار الزوج . ومن هنا جاء نفورها من زوجها « سيد » الذى صبت عليه لعناتها ، لأنه كان نموذج الرجل المسيطر . رغم أنه متعلم وموظف . ولعل الكاتبة أرادت تصوير المجتمع العربى فى السودان إبان مرحلة انتقالة من مجتمع بدوى قروى ، إلى مجتمع طفق يأخذ بأسباب الحضارة الحديثة ، وبالذات فيما بعد الحرب العالمية الثانية .

بينما يصور « عبد الفتاح محمد عثمان صوابردابى » فى روايته (مأساة القبور) مجتمع القرية فى السودان . ويختار شخوصه من بين العمال الزراعيين الذين يعملون فى واحد من المشروعات الزراعية . فى ظل حياة معيشية قاسية ، ومساكن غير لائقة ، وظروف اقتصادية طاحنة . والكاتب يبدى كثيراً من ملاحظاته حول إهمال الدولة لهم ، وينحاز إليهم إنحيازاً واضحاً وكأنه عاش حياة مماثلة لحياتهم . وهم أشبه بعمال التراحيل فى مصر . وتكشف الرواية عن صدقه فى تجسيد مشكلتهم وتصوير معاناتهم ، ثم مقارنته حياتهم كما يمثلها « أبو بكر » وزوجته حليمة وابنه حسن ، وحياة الأغنياء الخاصة ، وبناتهم الجميلات . وكأنه يبغى بذلك إبراز التناقضات الطبقية القائمة فى قرى غرب السودان . وكثيراً ما كان يتدخل ليسفر عن رأيه أو فكره .

هناك كتاب تناولوا جوانب سياسية فى رواياتهم ، بحيث أصبح الموضوع السياسى هو حجر الزاوية فى الرواية كلها . مثل كفاح العمال والطلاب ضد الإنجليز من أجل التحرر والاستقلال الوطنى ، أو تعدد

الأحزاب والمذاهب السياسية ، أو موقف الجماهير من الحكم العسكري الذى امتد من ١٩٥٨ حتى ١٩٦٤ ، أو دور الطلاب فى تفجير ثورة أكتوبر ١٩٦٤ .

من ذلك مثلا أن رواية (من أجل ليلى) للسر حسن فضل ١٩٦٠ ، تسجل كفاح العمال السودانيين ضد الانجليز ، وهم من عمال الورش فى السكك الحديدية ، أو من عمال المصانع الحكومية أو الشركات ، والرواية تصور ما كانوا يلاقونه من تشريد واعتقال ، فضلا عن حياتهم القاسية وظروفهم المعيشية الصعبة . وتنبه الرواية إلى ظهور الطبقة المتوسطة من التجار والموظفين المؤثر فى التطور الاجتماعى ، وإسهامها فى نقل المجتمع من مرحلة الزراعة والرعى إلى مرحلة الصناعة بما لها من آثار سلبية وايجابية ، فى العلاقات الإنسانية والسلوك الاجتماعى . وتهاجم الرواية الإدارة الأهلية ممثلة فى العمد وشيوخ القبائل .

وتقف رواية (لقاء عند الغروب) ١٩٦٣ لأمين محمد زين ، عند حركة الطلاب طوال الأربعينيات ومواقفهم الصلبة ضد الإنجليز ، ومنشوراتهم ، ومظاهراتهم ، والأماكن التى اعتقلوا فيها . وتشغل الرواية أيضاً بالحياة السياسية لفتره الخمسينيات بعد خروج الإنجليز . وقيام الأحزاب السياسية ، ودور ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ المصرية فى التأثير فى سياسة السودان . وتصور الرواية الانتخابات التى جرت لأول مرة هناك فى ٢٤ ديسمبر ١٩٥٣ ، من أجل تقرير المصير والحكم الذاتى ، حين افتتح أول برلمان فى السودان ، ثم تؤرخ لأحداث مارس ١٩٥٤ التى وقعت فى الخرطوم بين أنصار المهدى ورجال البوليس أثناء زيارة محمد نجيب للسودان ، وراح ضحيتها عدد كبير من الجانبين . كما يؤرخ للجلاء ، وأحداث التمرد التى وقعت فى جنوب السودان فى شهر أغسطس ١٩٥٥

وحظيت الفترة من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٤ باهتمام عدد آخر من كتاب الرواية السياسية فى السودان ، وهى فترة شهدت قيام الحكم الوطنى ، والاستقلال الذاتى ، ثم النزاع الحزبى والعقدى ، وكفاح الشعب السودانى ضد السلطة

العسكرية . وتركز رواية (النبع المر) على دور اليسار وتعكس وجهة نظره وأسلوبه السياسي وموقفه من ثورة أكتوبر ١٩٦٤ ؛ فى حين تمثل كل من رواية (لا توزر فى ضمنى) و (غربة الروح) دور طلاب جامعة الخرطوم بصفة خاصة فى هذه الثورة . فقد كانوا يمثلون طليعة المثقفين ، كما كانت الجامعة مكاناً تجد فيه كل الاتجاهات الفكرية والحزبية حرية العمل والحركة . واستطاعت هذه الروايات تصوير تلك الفترة الهامة من تاريخ المجتمع العربى فى السودان .

وإلى جانب الخيط السياسى فى رواية (لا توزر فى ضمنى) ، نراها تبرز جانباً جديداً من جوانب الحياة فى المجتمع ، حين ترفض تأدية الأزواج الذين تقدموا إليها . بمعنى أنها بدأت تتخلص من العادات والتقاليد التى كانت تتمسك بها الأسرة السودانية فى إجبار الفتاة على الزواج ممن تراه الأسرة من وجهة نظرها صالحاً ؛ والكاتب لا يميل إلى أى من الاتجاهات السياسية أو الفكرية أو الحزبية ؛ بل نجد أبطاله بلا انتماء سياسى وإن كانوا جامعيين . ونفس الشىء نجده عند ابراهيم الحردلو فى رواية (غربة الروح) ١٩٧٣ ، إذ يرفض كل المذاهب الفكرية والسياسية .

ومن بين كتاب الرواية العربية فى السودان يتميز ثلاثة روائيين معاصرين ، يصر كل منهم على أن تكون الرواية فنه شبه الوحيد ، وعلى أن يستمر فى كتابتها بحيث يظل ولاؤه لها دون غيرها . كما أن لكل منهم اتجاهه الفنى الذى عرف به . وكل منهم يحاول الخروج من إطار بيئته المحلية المحدودة ، إلى الدائرة الأعم والأشمل ، العربية والعالمية . وقد نجح كل من أبو بكر خالد والطيب صالح ، بينما لم يوفق فى ذلك ابراهيم اسحق بأى صورة من الصور .

وأبو بكر خالد (مواليد ١٩٣٥) يعتبر أسبقهم إلى الإبداع الروائى ، بسبب بقائه فى القاهرة مدة طويلة . حيث التحق بالقسم العام بالأزهر الشريف ، ونال منه شهادة الإعدادية . ثم تلقى تعليمه الثانوى بمعهد القاهرة ، وبعدها التحق بكلية أصول الدين التى تخرج فيها ١٩٥٨ . وما لبث أن عمل

بإذاعة ركن السودان بالقاهرة . وقد عملت القاهرة على تكوينه الفكرى والثقافى والأدبى ، ولم يقف به الأمر عند هذا الحد ، بل إنه أسهم بالكتابة فى صحفها ومجلاتها . ثم نشر رواياته بها . الأولى (بداية الربيع) عن دار الفكر ١٩٥٨ ، والثانية (النبع المر) ١٩٦٦ عن الهيئة العامة للتأليف والنشر ، والثالثة (القفز فوق الحائط القصير) ١٩٧٦ عن دار الهلال .

ومقالاته التى نشرتها له صحيفة « المساء » القاهرية ، متأثرة بما كانت تنشره هذه الصحيفة فى منتصف الخمسينيات من فكر وآراء تقدميه ، ومن دعوة إلى واقعية جديدة ، ثورية المضمون ، اشتراكية الهدف والرسالة . ومن هنا جاء اهتمام أبو بكر خالد فى رواياته بحركة المجتمع ، وبإعلاء شأن الفكر والموضوع ، على حساب الشكل الفنى وإحكام الصياغة الفنية . فهو يلتصق بهموم البيئة الاجتماعيه والمرحلة التاريخية المعاصرة له التصاقاً ملحاً . وفى معالجته القضايا السياسية والوطنية يغلب عليه الالتزام السياسى الحاد والانطلاق من وجهة نظر يسارية تقدمية . ولاتشغله كثيراً قضايا البناء الفنى ، وضرورة الالتزام بقواعد الرواية وأسسها البنائية. هذا هو المأخذ الوحيدالذى يؤخذ على رواياته .

وقد كان بإمكانه الجمع بين العنصرين : عنصرى المضمون الثورى التقدمى ، والشكل الفنى المنضبط ، بحيث يكون قدوة فى الجانبين معاً ، وبخاصة أنهما لاينفصلان أبداً ، إذ هما مترابطان ترابطاً وثيقاً . ثم إنه تأثر بنجيب محفوظ وقرأه بإمعان وحاول محاكاته . لدرجة أنه كتب أولى رواياته بعنوان « أم درمان الحديدة » ١٩٥٧ على نمط رواية نجيب محفوظ « القاهرة الجديدة » إلا أنه سرعان ماعدل عنوانها وجعله « بداية الربيع » ؛ ومعروف عن نجيب محفوظ فى رواياته الأولى دقته فى أن يأتى معمار رواياته سلياً متيناً . لكن ، يبدو أن تأثير الفكر الماركسى والتيارات السياسية كان هو الغالب . وبخاصة أن المجتمع العربى فى السودان كان يمر بتيارات متلاطمة ، مما استلزم متابعة حركته ، وتصويره فنياً .

ولعل هذا يفسر لنا لماذا اهتم أبو بكر خالد بتصوير الجوانب السياسية والصراع الحزبي والعقائدى والأحداث الثورية ودور الطلاب فى المجتمع ، ومشاكل التعليم ، وظاهرة الاستغلال والجشع ، وتحكم الفئات الغنية ، وكل مظاهر التخلف التى تشد المجتمع إلى الوراء ، مثل الزار والشعوذة والدجل وغيرها . وهو يستهدف من وراء ذلك دفع الناس إلى الثورة على مثل هذه المظاهر . كما أنه حريص على تصوير حياة الناس العاديين ، وعاداتهم ومشكلاتهم اليومية ، وأفكارهم ، وهواجسهم . بل إنه يكثر من وصف المنازل ، والشوارع ، والعلاقات الاجتماعية بين الأحياء المتجاورة . ومن خلال ذلك يحس القارىء العربى فى أى قطر من الأقطار العربية أنه عرف أشياء كثيرة عن أشقائه فى السودان ، وأنهم لايكادون يختلفون عن أهل بلاده فى شىء . فهم يعانون نفس المشكلات ، والصراعات ، والأزمات ، وتتجاذبهم نفس التيارات .

وفى روايته (بداية الربيع) إلحاح على المحنة السياسية فى احدى مراحل تطور السودان ، من خلال عرضه للخريطة السياسية الدقيقة لأزمة الحرية هناك . فقد قدم إلينا ثلاثة نماذج أساسية للشباب العربى فى السودان ، ونموذجين للفتاة . الأول «صديق» شاب متدين ، يعانى من هول التناقض بين رغباته الحسية وبين تعاليم جماعته الدينية . والثانى «مبارك» شقيقه الذى لم يتلق تعليما يذكر . والثالث «محمد» ، شاب ينتمى الى الجبهة الوطنية ، ويعانى من ويلات اضطهاد حرية الفكر والسياسة . والكاتب متعاطف مع شخصية «محمد» رمز اليسار . ويظهر ذلك فى وصفه مذهب «صديق» ممثل الاخوان المسلمين بالدراويش . كما أنه يجعل بداية الربيع هى بداية تحول «صديق» من الرجعية ، أو من جماعة الاخوان المسلمين الى الحزب الشيوعى كما يقول . لأنه تخلص من التخلف والجهل والتعصب .

ويحتل الحب والجنس جانبا كبيرا من الرواية . ورغم أنه يدير أحداث روايته فى مدينته «أم درمان» بعيد الاستقلال ، فإنه يعالجهما فى صراحة وحرية وانطلاق . وإن كنا نلاحظ أنه لم يتعمق فى وجدان شخوصه ، وإنما رسم الشخوص رسما سطحيا سريعا ، أقرب الى التصوير الصحفى ، الذى لايهتم

بالتحليل الفنى العميق . واعتمد سردة لأحداث روايته على المباشرة ، دون الارتفاع عن مستوى الرسم البيانى إلى أبعاد الأزمة فى ثنايا الأحداث بأخاديدها البعيدة الغور فى أعماق النماذج الانسانية التى عرض لها . لقد كان همه الأكبر التركيز على الجانب العقائدى ، والعمل السياسى ، والصراع الفكرى بين الاخوان المسلمين والشيوعيين ، وموقف الاحزاب الأخرى ، والسلبية التى يتصف بها الشباب الذين لاينتمون الى أى حزب سياسى .

وتدور أحداث روايته الثانية (النبع المر) فى مدينة الخرطوم ، إبان سنوات الحكم العسكرى . والشخصية المحورية فيها تمثلها «فتحية» الفتاة العنيدة المتعلمة . يضفى عليها الكاتب صفات الثورية والتقدمية ، والإيمان بالأفكار التحررية ، ورفض كل مامن شأنه أن يشل حركة المرأة وفكرها وطموحها . وحول علاقتها بشخصية «سعد» الذى يتناقض معها تماما ، يجرى الصراع فى الرواية . فهو غير مستقر ، متغير الملامح ، معقد نفسيا . لايهتم بالانتماء السياسى . وبعد زواجهما تكتشف «فتحية» أنه لايمكن أن يتحول عن عاداته ، وقد رغبت فى أن تجعله يؤمن بالشيوعية مثلها ، لكنها لم توفق فى شئ من هذا . فتقرر الانفصال عنه ، والاقتران بـ«سيد» المنتمى سياسيا والشيوعى ، النشيط ، الذى يلتقى معها فى الفكر والنضال والأهداف .

وينفرد أبو بكر خالد وحده ، فى كونه لم يترك الفرصة تفلت منه للسخرية من رجال الدين . رغم أنه مثقف ثقافة دينية ، ومتخرج فى الأزهر لكن يبدو أن اختياره للدراسة الدينية لم يكن إلا تحقيقا لرغبة جده - أحد علماء المهدية وخريج الأزهر - عن غير اقتناع منه ، مما كان سببا فى موقفه من الدين ورجاله فى معظم رواياته . وهو موقف واضح فى (بداية الربيع) و (النبع المر) التى يصور فيها «الشيخ محمود» شاذاً متخلفاً ، ذا طريقة متخلفة منفرة خاطئة فى دعوة الشباب إلى التدين . ويكفى أنه ينحاز إلى القوى الماركسية ، التى يصفها بأنها الأكثر حيوية ، وديناميكية وتطوراً ، وعقلانية .

وتأتى روايته الثالثة (القفز فوق الحائط القصير) لتؤكد قدرته على التطور الفنى، ويقظته لكل ما يحدث لمجتمعه من تغير. فهو فى هذه الرواية يختار تجربة جديدة يمر بها المجتمع العربى فى السودان، تتمثل فى دخول المرأة إلى ميدان العمل، واقتحامها مكاتب الموظفين، مشاركة، فاعلة، مؤثرة. وقد وفق الكاتب فى تصوير «نجلاء» من الداخل، واستبطان مشاعرها الخفية، فى المواقف التى جمعت بينها وبين رفيقاتها من ناحية، وتلك التى جمعتها وحسين أفندى وغيره من الرجال الذين كانوا قد قطعوا شوطا فى العمل، ولا يصدقون وجودها بقربهم، من ناحية أخرى. وفيما أعتقد أن الكاتب اقتفى أثر يوسف أدريس فى روايته «العيب». ولا ينفى هذا عن الرواية أنها خطوة أكثر جرأة وفنية من خطوتيه السابقتين. وأنه لفنان ذو موقف ملتزم، عرف عنه، وشهر به، وأنه قد تخطى بذلك كله حدود مواطنه وبلده وقطره.

أما «ابراهيم اسحق» (مواليد ١٩٤٦) فانه يغرق فى المحلية إلى حد التعصب. أصدر روايتين: (حدث فى القرية) ١٩٦٨ و (أعمال الليل والبلدة) ١٩٧١. وهو فيهما يتخذ من قرية غرب السودان مسرحاً للاحداث. وتستند الفكره المحورية عنده إلى إبراز صورة إنسان غرب السودان، فى حياته اليومية، وتقاليده، وعلاقاته الاجتماعية، ومواقفه، وحضارته. وما يجب أن يتخذه فى مواجهة التطور الحضارى الوافد لا على غرب السودان فحسب، ولكن على السودان كله. كما أنه دائم المقارنه بين القرية والمدينة، وبين الجديد والقديم. وهو يرى ضرورة مشاركة قرية غرب السودان فى كل جهد إنسانى يستهدف إرساء دعائم الحضارة والمدنية الحديثة. وفى روايته الثانية تتكرر مواقف وآراء وأفكار وشخصيات وردت فى روايته الأولى، وكأنه أراد لها أن تكون الحلقة الثانية أو الجزء الثانى الذى يكتمل به وجهة نظره.

وابراهيم اسحق شغوف بالإكثار من التفاصيل والجزئيات لمجرد الايحاء

بمعرفته بها ، وليس لضرورتها الفنية. إذ نراه يرصها رصاً ويكدسها تكديساً لا فنية فيه ولا حتمية لوجودها . ومن هنا تبدو رواياته فاقدة الحركة والحيوية ، باردة جامدة . وشخصياته كما لو كانت تقف فى نقطة واحدة لا تتعداها ، متحجرة ، صلدة . فضلاً عن أنها تقدم بشكل غامض ، يدفع إلى النفور منها وعدم التعاطف معها . وهى تتحدث بلهجة محلية صرفة . لهجه خاصة بالغرب السودانى . إنه لم يحاك الطيب صالح ولا أبوبكر خالد فى لغة السرد والحوار عندهما . ومن ثم فإنهما استطاعا أن يقرآ خارج السودان. فى حين فقدت رواياته كثيراً من قابلية ذيوعها وانتشارها على المستوى العربى أو العالمى. يضاف إلى ذلك تشبيهاته الغريبة والشاذة والرديئة فى بعض الأحيان.

وتبلغ الرواية العربية الجديدة قمة نضجها فى السودان ، لدى « الطيب محمد صالح أحمد » (مواليد ١٩٢٩) . وهو الفنان المتميز ، ذو الشخصية الفنية المتفردة ، والذى يتمتع عالمه بنكهة خاصة . وهى نكهة ليست شاذة ولا غريبة ولا مستوردة ، وإنما هى خميرة عربية خالصة ، قوامها التربة العربية السودانية ، وماء النيل العظيم ، وقد خلطتهما أيد مدربة ذات حنكة وخبرة . أو قل إنها نسيج ذو تشكيل خاص ، غزلته أنامل ماهرة . فأنت مع الطيب صالح لا تشعر بأنك قد غادرت وطنك ، وأهلك ، وناسك . وأنت فى نفس الوقت ، تحس كما لو كنت تتعامل مع أحدث العقول الأوربية وأكثرها تطوراً . حيث تبتدع من الشىء العادى ، اختراعاً لا قبل لك به ، أو تؤلف من الجزيئات شيئاً عظيماً ذا أثر ونفع كبير.

ومهما حاولت ابتداع الكلمات والألفاظ ، فإنى غير قادر — فى النهاية — على أن أوفيه حقه ، ومهما كتبت فى هذه الصفحات عن فنه ، ومهارته ، فإن ما أكتب لا يرقى بحال من الأحوال إلى مستوى ما أبدع . إنه فى حاجة إلى دراسات تتوفر على تأمل عالمه ، وتفهم ألفاظه ، وتعمق بنائه وهندسة معماره ، والربط بين صوره وتشبيهاته ، بمجرد صدور أول عمل روائى له « عرس الزين » ، ثم كانت « موسم الهجرة إلى الشمال » بمثابة الإرهاصة

الكبرى لفنان عظيم ، سلّم بقدرته الفنية كل من اطلع على رواياته . فقد استطاع أن يحفر اسمه فى سجل كتاب الرواية العرب الخالدين .

لم يلجأ إلى الإغراب أو التعقيد . لم يهرب بعيداً عن واقعه . لم يفرض مبادىء وأفكاراً . لم يخترع شخوصاً وهميين ، لم يجر وراء فلسفات مجردة . وإنما ارتبط بقريته السودانية ، وبموقفها من ماضيها ، ودورها فى حاضرها ، واستشرافها لما ينبغى أن تكون عليه فى المستقبل . كان صادقاً فى تعامله اليومى مع عناصر قريته ، كما أخلص أيما إخلاص لمشاعره هو ، وأحاسيسه هو ، وما يريده هو لنفسه ولقريته .

فرواياته لا تجرى أحداثها بعيداً عن قرية « ود حامد » . قد تكون « ود حامد » رمزاً للريف السودانى ، أو للمجتمع العربى فى السودان ، بكل ما فيه من قيم حضارية ، وموروث شعبى ، ومؤثرات مدنية حديثة ومعاصرة ؛ لكنها فوق كل ذلك الأرض الطيبة التى أنبتت كل هذه الأعمال الفنية الجيدة . أو القاعدة الصلبة القوية التى انطلق منها الصاروخ القاهر إلى آخر الدنيا ، ونهاية العالم . رغم أنها قابعة بزراعتها وطبيعتها السمحة على ضفاف النيل .

وتتعرض « ود حامد » لكل الظروف والملابسات التى تحدث لأى قرية أو مدينة . وينعكس هذا على الشخوص ، والأحداث ، والأفكار . فمجتمع (عرس الزين) هادىء ، مستقر . يعيش الناس فيه متعاونين ، متحابين ، تحكمهم أخلاق القرية ، وتوجههم قيم الريف البسيطة غير المعقدة . أما مجتمع (موسم الهجرة إلى الشمال) فإنه مجتمع عنيف ، صاخب ، تختلط فيه الأمور ، وتتغير أخلاقيات الناس ، ويقلقون من عنصر التجديد الذى داهمهم متمثلا فى شخصية « مصطفى سعيد » الذى جعلهم يتوجسون من المستقبل المجهول . بينما تعكس (بندر شاه) مجتمع التفكير المعمق ، والتحدى الحقيقى بين الجديد والقديم . فمحجوب ، زعيم القرية صار نمراً هرماً . بعدما تقدمت به السن ودهمته الشيخوخة بعد عشرين عاماً من الكفاح والحياة فى « ود حامد » .

.. إن مجتمع (بندر شاه) يختلف عن مجتمع (عرس الزين) وعن مجتمع (موسم الهجرة إلى الشمال). كان أهل «ود حامد» يسلمون زمامهم لمحجوب وجماعته، فى استسلام تـام. لكن «الطريفى ود بكرى» يرفض الآن أن يسلم قيادة الشباب للشيوخ الذين أصبحوا - فى نظره - يمثلون عنصر القديم، بكل مايحمل من تخلف وتسلط. وهنا يتجلى الصراع بين الفريقين، وتتخذ المواجهة بينهما شكلاً علنياً. فقد انتهى عصر التسليم، وجاء عصر التناقضات والقلق والاضطراب.. وهو عصر كان لزاماً على «ود حامد» أن تشهده، بعدما شهدت عصر (عرس الزين) و(موسم الهجرة إلى الشمال)».

وشخصية الزين فى رواية (عرس الزين) من الشخصيات الفنية التى لايمكن أن تنسى بسهولة. حياته بلا مشاكل، وبلا أحقاد. ضحكته صافية نابعة من قلبه دون تكلف أو اصطناع أو مجاملة. قوى، راقص، ذكى، بسيط، ساذج، واع، مؤمن، يعيش حياته بالفطرة. تراه مع النساء، أو فوق البئر، أو فى بيوت الأفراح، أو فى الطريق يعاكس تلك ويهزل مع أخرى. فى فريق الخدم، وأماكن بيع الخمور، وفى المزارع، أو فوق النخيل، يعمل فى الحقل أو يسبح فى النيل. إنه عالم قائم بذاته. إنه رمز للحياة، أو قل إنه يمثل أحلام الكاتب وأمانيه التى كان يرجو لها أن تتحقق فى داخل المجتمع. الزين كله قلب وعاطفة وحب وحياة. والدنيا الجميلة كما يتمناها الكاتب هى دنيا عرس الزين. مجتمع فيه نوع من التناسق الجميل». ورواية عرس الزين رواية سعيدة تقوم على شخصيات محبة للحياة.

لكن قرية عرس الزين، لاتبقى هادئة، إذ سرعان مايأتيها الوافدون الذين يثيرون الخلاف والقلق. وتكون بداية ذلك فى رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) عندما يدخل «مصطفى سعيد» قرية ود حامد، فيكسب عطفهم وحبهم،

لأنه جاءهم مزارعاً مثلهم ، وإن حمل نبت التغيير والتقدم . لكنه خلف حادثاً اهتزت له «ود حامد» وصدمت به القرية . وفى (بندر شاه) أتى الغريب حاملا بذور التجديد ، واستقبل بود وترحاب ، ثم خلف هو الآخر مشكلات للقرية .

فالتجديد لازم وضرورى لكل مجتمع . وهو إن لم يصطدم بعادات الناس وتقاليدهم ، فإنما يكتب له الاستمرار والبقاء ، كما أنه لابد مزعزع بعض الثوابت الرواسخ التى ظن الناس أنها أصبحت ذات مناعة وحصانة .

فى (عرس الزين) يصبح الزين هو المحرك للحدث الرئيسى ، وهو الذى ترتبط به كل الشخوص . وفى (موسم الهجرة إلى الشمال) يغدو «مصطفى سعيد» هو المحور عندما يفد إلى ود حامد من لندن . وكذلك فى (بندر شاه) تدور الشخصيات حول «ضو البيت» الذى غير رتابة الحياة فى ود حامد ، وشغل أذهان أهلها بشكله وعمله وما يروى عنه .

أما بقية الشخوص فإن لهم أبعادهم النفسية والإجتماعية والذهنية ، وأنهم بهذه الأبعاد موجودون فى كل رواية ، مثال ذلك شخصية محجوب ، والطاهر الرواسى ، وسعيد التاجر ، والجد . ومحجوب الذى كان شاباً فى (عرس الزين) صار كهلا فى (بندر شاه) ، والطاهر الرواسى الذى كان فى العشرين من عمره فى (عرس الزين) أصبح رجلا فى الأربعين فى (بندر شاه) ؛ وسعيد التاجر صار جداً له أحفاد يساعدونه فى عمله بالدكان . والطريفى ود البكرى الذى كان طفلا فى المدرسة الإبتدائية فى (عرس الزين) أصبح فى (بندر شاه) شاباً متحرراً ، يحاول الدخول فى معركة رئاسة ود حامد ضد رجاله محجوب . بينما ينتهى دور «ود الريس» فى (موسم الهجرة إلى الشمال) ، بعد حادث حسنة بنت محمود التى رفضته زوجاً لها .

والطيب الصالح يرسم شخصياته بدقة تساعد على إدراك وجودها والتعرف إليها فى الواقع الفعلى ، بنفس الملامح والصفات والطباع

والسلوك . سواء فى ذلك الشخصيات الرئيسية أو الشخصيات الثانوية . وكل شخصية عنده ترمز إلى مرحلة أو إلى فكرة أو إلى منزع ما . فشخصية محجوب ، رمز القناعة والاستقرار وحب السودان وعشق القرية : فهو قروى واع مرتبط بالأرض ، يدرك بفطرته ما يعجز عنه الآخرون . لكنه فى موسم الهجرة إلى الشمال بدأت شخصيته تفقد شيئاً من ثباتها بعد حادث « حسنه بنت محمود » ، فأخذ يضيق بحياة ود حامد التى انتابتها رياح التغيير . ومالبث أن هرم فى (بندر شاه) وهزم من شباب ود حامد الذين رفضوا قيادته .

وترمز شخصية « ود الريس » فى (عرس الزين) إلى وجه المجتمع الذى يهتم بالأمور الجنسية المتعلقة بالمرأة . وتلازمه هذه الصفات فى (موسم الهجرة إلى الشمال) ، حيث تكون نهايته بسبب ممارسته هوايته مع « حسنه بنت محمود » أرملة مصطفى سعيد التى رفضته بشدة ، ولكنه أصر على الزواج منها فقتلته وقتلت نفسها . وتخلص الكاتب من هذه الشخصية فى بداية التغيير يدل على عدم تعاطفه معها . وعلى أن مثل هذه الآراء فى المرأة ينبغى أن تزول .

والحنين يعكس عمق الإيمان الشعبى بالأولياء الصالحين ، ومدى ارتباط المجتمع بظاهرة التصوف . بسبب دعواته أنتجت البلد خيراً فى الزراعة وثمار النخيل فى (عرس الزين) . وتمر ذكراه فى (موسم الهجرة) فتتحقق دعواته لمحجوب ، ويرجع سيف الدين إلى رشده ويصبح متديناً . وفى (بندر شاه) يسأل « سعيد عشا البايتات » النصر على الناظر ، فيكون له النصر . والكاتب يستخدمه ليحل جميع عقد رواياته عن طريق المعجزة . وهو هنا متأثر بالثقافة الدينية التى تعيش فى السودان بصورة واضحة فى حياة الناس . إن لمسة التصوف والروحانية التى تظهر فى أعماله هى أثر من آثار ثقافته الدينية ، وارتباطه بالمجتمع السوادنى

الذى يستمد الكثير من أفكاره ومشاعره من الصوفية وبخاصة فى البيئات الشعبية .

وشخصية الطريفى فى (بندر شاه) لها دور هام بدأ فى (عرس الزين) واتضح فى (بندر شاه) . وهو يمثل الحضارة العصرية ، بل إنه شريحة من حياة الطيب صالح نفسه ، يلتقى مع محجوب ومصطفى سعيد ، لتكتمل شخصية الكاتب ، وبعض تطلعاته النفسية التى لم يستطع تحقيقها فى الواقع . فكل شخصية تعكس تطلعاً أو رغبة للطيب صالح ، أونظرة إلى الأحداث أو إلى الحياة العربية العالمية والمحلية ، وإذا نظرنا إلى شخصية « مصطفى سعيد » بالذات فى روايته (موسم الهجرة إلى الشمال) سنجد أنها ترمز إليه هو . إنه خليط من شخصيات عديدة ، يهدف إلى تجسيد بعض المعانى والقضايا الإنسانية والنفسية والسياسية والحضارية . إنه شخصية مصنوعة من الأحلام والافتراضات والاحتمالات .

إن أوربا التى منحت مصطفى سعيد العلم قد مزقت شخصيته . بدا هذا العربى القادم من أعماق القارة الأفريقية أعجوبة تلفت الأنظار . وما أسرع ما تهافتت عليه النساء . ولم يستطع الكبت التاريخى الطويل القائم فى أعماقه أن يتماسك ، فهوى ممزقاً بسرعة ، وتحول إلى مذنب : إذ تسبب فى انتحار فتاتين ، وحطم امرأة متزوجة ، وقتل زوجته التى بدت له عصية المنال . فحكم عليه بالسجن . وحين انتهت مدة عقوبته عاد إلى وطنه مولياً أوربا ظهره ليعيش فى قرية « ود حامد » فى ريف السودان . يعمل فى الزراعة . وينظم الجمعيات الزراعية . ويتزوج امرأة ريفية ، وينجب طفلين ، ويبدو بين الناس مقدراً محترماً .

مصطفى سعيد ليس إنساناً شاذاً ، ولكنه إنسان من الشرق أفسدته أوربا . لقد استوعب عقله ثقافة الغرب وعلمه ؛ ولكن المجتمع الأوربى حطم قلبه ففقد الرغبة فى الحياة . جرده المجتمع الغربى من الحب فأصبح إنساناً

خاوياً وسرعان ما استرد الغرب منه ما أعطاه إياه وتركه هشيماً . لقد بهرته نساء أوربا ، وتهافتت عليه ، فأراد أن يغزو الغرب جنسياً كما غزاه الغرب ثقافياً ، فتحول إلى زير نساء ، إلا أنه بعد رحلة شاقة ومدمرة مع الزيف والكذب والخداع فى المجتمع الغربى ، يعود إلى أرضه كى يخصبها ، وكى يبدأ حياة جديدة مع زوجته السودانية التى أحبته كثيراً لحاجتها إليه ، ولأنها وجدت فيه ما يجذبها إلى عالم أرحب من عالم قريتها الضيق المحدود البسيط .

وعن طريق مصطفى سعيد استطاع الطيب صالح أن يسجل فى روايته ذات الأسلوب المتقدم ، الجانب الأكثر عنفاً فى العلاقة بين الشرق والغرب . ذلك أنه كان مهتماً بالعلاقة بين العرب وبين دول غرب أوربا الاستعمارية . فقد كنا نتصورهم عالماً من الانحلال الجنسى ، وهم يتصورون أننا عبيد . وهذه الأوهام عندنا وعندهم خلقت كثيراً من المآسى . ومن ثم فإن مصطفى سعيد كان يتصرف بإحساس مضاد ، فيه شئ من البحث عن الثأر . إذ أن الحضارة الغربية تمثل فهماً مريضاً للشرق وهو فهم ملئ بالأوهام ، كما كان مصطفى سعيد يمثل فهما لأوربا خاطئاً ومليئاً بالأوهام . وقد جسد الطيب صالح من خلال شخصية مصطفى سعيد الصراع الحضارى بين الشرق العربى وبين الغرب الأوربى .

والطيب صالح يربط بين الشخصية كرمز فى الحياة وبين اسمها : مثل : سعيد البوم ، عشانة الطرشاء ، ود الريس ، فى (عرس الزين) . ومصطفى سعيد فى (موسم الهجرة) . وتتطابق أسماء الشخوص مع أدوارها بشكل واضح فى (بندر شاه) . محمود حليمة ، ود مفتاح الخزنة ، فالأسماء تعكس سلوك أصحابها وتصرفاتهم وسماتهم . وربما ارتبطت أسماء الشخوص بملمح من الملامح النفسية أو الأخلاقية لأصحابها ، وهى مسألة يبدو أن الكاتب فطن إليها جيداً ، وتعمدها بذكاء . « حسن عساخ » ، « لينا ود جبر الدار » « بخيت أبو البنات » ، « سليمان آكل النبق » ، عبد المولى ود مفتاح الخزنة « الكاشف ود رحمه الله » .

وفوق ذلك فإن الطيب صالح يتميز بقدرة فائقة على مزج الواقع بالخرافة والأسطورة والحكايات الشعبية المتداولة . ولا شك أنه أضفى على شخصية « الزين » أبعاداً وظلالا خيالية وأسطورية ، جعلها تكمن فى وجداننا وعقولنا . وكذلك الحال بالنسبة إلى شخصية مصطفى سعيد ، وبندرشاه ، ثم حفيده « مريود » . نحن فى رواياته نشعر وكأننا أمام عالم فريد ، هو مزيج من الرؤى والأحاسيس والوقائع والأحداث والجلال والجمال والبساطة . إنه ينظر إلى الأحياء والأشياء نظرة متعمقة صوفية فى أساسها . بالمعنى التقدمى للصوفية ، كما يذهب إلى ذلك الدكتور على الراعى . نظرة نفاذة تؤمن بأن وراء ما نراه أمامنا من أشياء ، أشياء أخرى وأشياء . وأن أساليب التعامل مع هذه الأشياء تتراوح بين التغيير بالوسائل المادية والتأثير بقوة الروح . ذلك العالم الخفى الذى يتداخل مع عالمنا المادى ويتغلب عليه أحياناً رغم عدم التفاتنا إليه الالتفات الكافى والواجب .

بهذه النظرة الصوفية التقدمية ينظر الطيب صالح إلى الناس والأرض والزرع والعلاقات والأفكار وسائر الأحياء والأشياء ، وينتزع منها جميعاً قيمه الأخلاقية وعمله الفنى وموقفه الفكرى .

والمرأة عند الطيب صالح عنصر رئيسى وفعال ، لا تخلو منها رواية من رواياته . قوية ، ذات إرادة صلبة ، قادرة على الاختيار ، متقدمة ، هى التى تتقبل عنصر التجديد وتستوعبه أكثر من الرجل . وهذا هو الذى قامت به « حسنة بنت محمود » فى (موسم الهجرة) عندما تزوجت مصطفى سعيد الذى كان بداية لعنصر التجديد فى ود حامد ، وهو ما فعلته « فاطمة بنت جبر الدار » فى (بندرشاه) عندما قبلت الزواج من « ضو البيت » رمز الحضارة الوافدة ، وهو ما نجده عند « مريم » فى (مريود) ذات النداء التقدمى والحلم الحضارى الذى ظل يتردد فى وجدان « مريود » وكأنها تحدد خطوات المستقبل المتقدم وترفض كل صور المجتمع القديم المتخلف : (تسكن البندر سامع .. البندر .. المويه بالأنابيب والنور بالكهربا والسفر سكة حديد

فاهم ؟ . أتمبيلات وتطورات اسبتاليات ومدارس وحاجات وحاجات . البندر .. فاهم ؟ الله يلعن ود حامد ، فيها المرض والموت ووجع الراس . أولادنا كلهم يطلعوا أفندية . فاهم ؟ زراعة أبداً ، وحياة محجوب أخويا زراعة ماتزرعها أبداً ؟ .)

إنه الاختيار الأخير لود حامد . وهو اختيار حاسم وأخير . حددته « مريم » التي تشربت أحلام « نعمة » في (عرس الزين) وحسنة في (موسم الهجرة) وفاطمة في (بندر شاه) . لقد استفادت من تجاربهن ، وتفهمت ظروفهن ، وتحدث كل المعوقات التي صادفتهن ، وهاهى تعلن صياغتها النهائية لتطلعاتهن نحو حياة أفضل في مجتمع متطور ، يمتد فيه التغيير ليشمل كل جوانبه ، حتى يتحقق حلم الحياة الذى يتنبأ به الطيب صالح ، الضمير الحى ، والقلب النابض ، والترمومتر بالغ الدقة والحساسية : فناناً وإنساناً .]

ما بعد الكلام

تبين لنا خلال الكلام، أن الرواية فن غربي بحت . بأصوله التي حددناها، وبقيمه الفنية ومعاييره الموضوعية التي رسمها له كبار النقاد والأدباء . وإن كل الباحثين والدارسين الجادين ، من زملائنا وإخواننا العرب، أعلنوها صريحة ، بأن التراث لم يشكل قاعدة أو منطلقاً للرواية العربية الحديثة . وأن الموروث لم يفد أبداً كتابنا المعاصرين . بل إن من الجيل المعاصر من لم يطلع على تراثنا بعد . فكيف بنا نقول إن التراث مؤثر ، أو إن الرواية العربية الحديثة امتداد له ؟ !

وكل من يحاول إثبات عكس ذلك ، فإنه يبحث في فن آخر ، ويتحدث في ميدان آخر ، ليس هو الرواية الفنية بأي حال . فإن حركة الرواية العربية في مسيرتها ، وفي كل البلدان العربية ، كانت تترسم خطى الرواية الأوربية ، في شكلها الفني ، وبنائها ومعمارها . أما المضمون ، فإنه كان عربياً لدى الكتاب الواعين الذين يفهمون دورهم في مجتمعهم . والذين يستفيدون من تجارب الغير . وهم يدركون أبعاد ما يفعلون . لكن المضمون كان غربياً لدى بعض الذين انبهروا بالغرب جملة وتفصيلاً ، فراحوا يستوردون منه كل شيء .

ولا يعيبنا ذلك بالمرة . فقد أعطينا أوربا من حضارتنا وثقافتنا قروناً طوالاً . ولكن المعيب حقاً ، هو أننا حتى الآن لم نهتد إلى خلق «الرواية العربية» ذات الملامح العربية الخاصة بنا : شكلاً وموضوعاً ومضموناً . فكراً وصياغة : موضوعات وقوالب فنية . ولنستلهم التراث الشعبي أو الرسمي . ولنستفد من الأساطير ، والفنون الشعبية ، والحكايات ، والسير . ولنتأثر بتجارب العالم . ولنقتبس من الموسيقى ، والفنون التشكيلية والسينما ، بشرط أن تطل علينا في النهاية ، رواية عربية فنية ، ذات ملامح عربية ، وقسمات جد عربية . كفانا محاكاة وتقليداً ، وانبهاراً بالغرب .

وفى تصورى أن الرواية العربية المرتقبة ، رواية قصيرة ، صغيرة الحجم . تقول كل ما تريد أن تقوله بشكل مكثف شديد الكثافة ، مركز عظيم التركيز . ملىء بالحركة ، مفعم بالحيوية ، يتناسب وظروف القارىء . يتوسل الكاتب فيها بلغة فنية مفهومة . يجهد الكاتب فى إنتخابها وتركيبها . بدلا من التقعر ، أو التبذل ، أو اللجوء إلى اللهجات المحلية . وهى الرواية التى لاتكون مادتها فى ناحية ، ومعالجتها الفنية لها فى ناحية . بحيث يكون هناك إنسجام فى البناء ، وتداخل فى التكوين ، ومزاوجة بين المادة والمعالجة .

وهى الرواية التى لا تقدم رؤية سكونية قاصرة عن فهم حركة التاريخ ، واستيعاب صراعاته ، ومواكبة حاضره ، وضبط نبضاته . ولست أدرى لماذا كان الكتاب يصرون على الجرى وراء ماحدث ، وما مضى ، وما كان . ولا يهتمون بما يحدث ، ربما يقع ، وبما يكون الآن . ولست أدرى لماذا اهتم الروائيون بشخصية المثقف البورجوازى الصغير ؟ ! ألأنهم يجدون أنفسهم فيه؟أم لأنه يتمثلهم ويجسد تكوينهم وطبيعتهم ومشاكلهم وأحلامهم؟! أم لان نجيب محفوظ نجح فى أن يصبح ممثلاً للرواية العربية طوال الخمسينيات لأنه تخصص فى تصوير البورجوازية الصغيرة ؟! ؟

على أية حال ، خضعت الرواية العربية فى مسيرتها ، للأوضاع السياسية والاجتماعية ، التى فرضت نفسها على الرواية بشكل واضح . لأن الواقع الاجتماعى والسياسى يفرض نوعاً من السلوك على الفرد . كما يفرض عليه إستخداماً معيناً للغة ، وللشكل الأدبى والفنى ، ومن هنا إعتمدت معظم الروايات العربية الحديثة الواقع الانسانى العربى ، زمانياً ومكانياً .

وإن كان هذا لايمنع أن الرواية العربية فوجئت بحدثين معاصرين . هما ماحدث فى ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ ، ثم ما تبعه فى ٦ أكتوبر ١٩٧٣ .

ومما كشف عنه الكلام الستار فيما مضى من قول . أن شباب الأمة العربية

من كتاب الرواية يعانون أزمات لا حد لها . أهمها ما يصدمهم به المفهوم المتخلف للرواية . وما يصطنعة التقليديون من المثقفين من رفض لكل جديد . وما قد يبتكره الأحياء من كتبة الأدب الذين يحتلون مناصب أدبية إدارية . وما يعترضهم من ظروف حياتهم وتكوينهم الطبقى والمعيشى . وما يصادفهم من تحديات الواقع السياسية والاقتصادية والفكرية . وتحديات الطبع والنشر والتوزيع . وابتعاد النقد المتابع ، والمقوم ، راضياً أو مرغماً .

ويخطىء من يظن من كتاب الرواية أن الابتعاد عن الواقع ، أو عن أرضه وموطنه ، أو عن أهله وناسه ، بالجسد أو بالفن ، بالموضوع أو بالشكل ، من الممكن أن يخلق له مجداً أو تاريخاً أو قيمة فنية مؤثره . فالنضال بالفن وبالكلمة وبالرؤية ، من أرض المعركة ، خير ألف مرة من الكفاح على بعد . . حتى وإن كان هذا البعد قريباً !

إن البعد — بالاختيار أو بالإرادة — لا يساعد على أن يصور كتاب الرواية مجتمعهم ، ولا على أن ينقدوا سلبياته ، ولا على أن يتابعوا حركته ، ولا على أن يؤدوا دورهم ، ولا على أن يشعروا الجماهير بوجودهم وبفنهم وبموقفهم . وهم فى مواطنهم الجديدة — إن لم تكن مهاجرهم — يصحبون بين إثنتين : إما أن يفتعلوا تصوير هذه المواطن — المهاجر ، وهم لم يعيشوا ظروفها ، ولم يتفاعلوا مع واقع الناس فيها ، ولم يعوا أبعادها . وإما أن يتحولوا إلى مواطنهم الأولى صارخين ، معلنين الشعارات ، متوسلين بالخطب الرنانة . وهى أدوات بعيدة عن الفن . وهم — بالتأكيد — لن يتمكنوا من إتخاذ موقف من تلك المواطن الجديدة — المهاجر . ولا من نقد سلبياتها . وهكذا تشل قدراتهم الفاعلة ! ويصحبون — أخيراً — فى موقف لا يحسدون عليه . فلا إمكانية لتأثيرهم وأداء دورهم فى مواطنهم الجديدة — مهاجرهم ، ولا قدرة لهم على إيصال أعمالهم وأفكارهم ورؤيتهم إلى موطنهم الأول الأصلى . عندئذ يكون فقدان التوازن ، بل ضياع الدور ، وتوقف الرسالة .

وما هكذا ينبغى أن ينتهى الأمر بكاتب الرواية . الذى ينطلق فنه من وعى فكرى وجمالى واجتماعى متكامل . ومن خلال رؤية كلية شاملة . تؤمن بالواقع ككل ، ويدور الكاتب إزاء هذا الواقع الذى يراه يومياً ، ويحتك به يومياً ، ويتعمق فى كل جزئية من جزئياته. ويعمل على تغييره بصفه دائمة . وما هكذا تقف مسيرة الفن الخلاق ، الذى ينبع من الذات ، ويتجه نحو تأويل الواقع وتفسيره وتعمقه وتحليله ، مستهدفاً تلمس الجوهر الإنسانى فى تجربة الإنسان والمجتمع والحياة .

أولا : المصادر الأساسية

لقد أثبتنا فى المتن كل الروايات التى اعتمدنا عليها . مشيرين إلى تاريخ صدور كل منها . وهى كثيرة جدا . ومن ثم فإنا رأينا أن إثباتها هنا للمرة الثانية ، يعتبر تزيداً وتكراراً لا داعى له . وبخاصة أننا اعتمدنا على متابعتنا المتصلة لكل ما يصدر فى عالمنا العربى من روايات . كما أننا نقوم حاليا بإعداد دليل للرواية العربية ، بمثابة ثبت إحصائى ، يشبه إلى كبير « دليل القصة المصرية القصيرة » الذى أصدرناه ١٩٧٢ ، خدمة للباحثين والدارسين .

ثانيا : مراجع عامة

أولا : مؤلفات باللغة العربية :

(١) أبوزيان السعدى : (الأدب التونسى المعاصر) .. تونس ١٩٧٤ .

(٢) أحمد رضا حوحو : (مع حمار الحكيم) قسنطينة — الجزائر ١٩٥٣ .

(٣) أحمد محمد عطية : (البطل الثورى فى الرواية العربية) دمشق ١٩٧٧ .

(٤) ادمون ولسون : (قلعة أكسل) ترجمة جبرا إبراهيم جبرا — بغداد ١٩٧٦ .

(٥) ادوين موير : (بناء الرواية) ترجمة ابراهيم الصيرفى — القاهرة ١٩٦٥ .

(٦) آلن روب جرييه : (نحو رواية جديدة) ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى — دار المعارف — د . ت .

(٧) أ . م . فورستر : (أركان القصة) ترجمة كمال عياد جاد — القاهرة ١٩٦٠ .

(٨) انجيل بطرس سمعان : (نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث) ترجمة القاهرة ١٩٧١ .

(٩) إيفان تورجنيف : (دخان) ترجمة وتقديم د. شكري عياد — القاهرة ١٩٥٩ .

(١٠) باسم عبد الحميد حمودي : (في القصة العراقية) — بغداد ١٩٦١ .

(١١) برنارد دي فوتو : (عالم القصة) ترجمة د . محمد مصطفى هدارة — القاهرة — ١٩٦٩ .

(١٢) جعفر الخليلي : (القصة العراقية قديما وحديثا) — بيروت ١٩٦٢ .

(١٣) جورج سالم : (المغامرة الروائية) دمشق ١٩٧٣ .

(١٤) جورج لوكاتش : (دراسات في الواقعية الأوربية) ترجمة أمير اسكندر — القاهرة ١٩٧٢ .

(١٥) جون فليتشر : (اتجاهات جديدة في الأدب) ترجمة نجيب المانع — بغداد ١٩٧٤ .

(١٦) د . حسام الخطيب : (سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية) القاهرة ١٩٧٣ .

(الرواية السورية في مرحلة النهوض) — القاهرة ١٩٧٥ .

(١٧) حسن محمود : (دستويفسكي — حياته المضطربة) — القاهرة ١٩٥٦ .

(١٨) ب . م . البيريس : (تاريخ الرواية الحديثة) ترجمة جورج سالم — بيروت ١٩٦٧ .

(١٩) رجاء النقاش : (أدباء معاصرون) — القاهرة ١٩٧١ .

(٢٠) د . رمسيس عوض : (دراسات تمهيدية في الرواية الإنجليزية) — القاهرة .

(٢١) روبرت همفري : (تيار الوعي في الرواية الحديثة) ترجمة د . محمود الربيعي — القاهرة ١٩٧٤ .

(٢٢) د . سهير القلماوي : (ذكرى طه حسين) — القاهرة ١٩٧٤ .

(محتصر حول نظرية الرواية) — القاهرة ١٩٧٣ .

(٢٣) د . سهيل أدريس : (محاضرات عن القصة فى لبنان) — القاهرة ١٩٥٧ .

(٢٤) سومرست موم : (عشر روايات خالدة) ترجمة سيد جاد — القاهرة ١٩٧١ .

(٢٥) د . شاكر مصطفى : (القصة فى سوريا حتى الحرب العالمية الثانية) القاهرة ١٩٥٧ .

(٢٦) د . شكرى عياد : (الأدب فى عالم متغير) — القاهرة ١٩٧١ .

(٢٧) د . طه محمود طه : (القصة فى الأدب الإنجليزى) — القاهرة ١٩٦٦ .

(٢٨) عبد الإله أحمد : (نشأة القصة وتطورها فى العراق) — بغداد ١٩٦٩ .

(٢٩) عبد القادر حسن أمين : (القصص فى الأدب العراقى الحديث) — بغداد ١٩٥٦ .

(٣٠) د. عبد الكريم الأشتر : (دراسات فى أدب النكبة) — دمشق ١٩٧٥ .

(٣١) د. عبد المحسن طه بدر : (تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر) القاهرة ١٩٦٣ .

(٣٢) عدنان بن ذريل : (الرواية العربية السورية) — دمشق ١٩٧٣ .

(٣٣) عز الدين المدنى : (الأدب التجريبى) تونس ١٩٧٢ .

(٣٤) على الدوعاجى : (تحت السور) تونس ١٩٧٥ .

(٣٥) د . على جواد الطاهر : (فى القصص العراقى المعاصر) بيروت ١٩٦٧ .

(محمود أحمد السيد رائد القصة الحديثة فى العراق) بيروت ١٩٦٩ .

(٣٦) د . عمر الطالب : (الاتجاه الواقعي فى الرواية العراقية) بيروت ١٩٧١ .
(الفن القصصي فى الأدب العراقى الحديث) بغداد ١٩٧١ .

(٣٧) غالى شكرى : (الرواية العربية فى رحلة العذاب) القاهرة ١٩٧١ .
(زمة الجنس فى القصة العربية) القاهرة ١٩٧١
(المنتمى دراسة فى أدب نجيب محفوظ) القاهرة ١٩٧٤ .

(٣٨) د . فاطمة موسى : (بين أدبين) — الأنجلو المصرية — د.ت .
(فى الرواية العربية المعاصرة) — القاهرة ١٩٧٢ .

(٣٩) فردريك ج هوفمان : (القصة الحديثة) ترجمة بكر عباس — بيروت ١٩٦١ .

(٤٠) ليون ايدل : (القصة السيكولوجية) ترجمة د . محمود السمرة — بيروت ١٩٥٩ .

(٤١) مارسيل اهرار : (تاريخ الأدب الروسى) بيروت ١٩٥٧ .

(٤٢) محسن جاسم الموسوى : (الموقف الثورى فى الرواية العربية) — بغداد ١٩٧٥ .

(٤٣) محمد حسن عبد الله : (الواقعية فى الرواية العربية) القاهرة ١٩٧١ .

(٤٤) د. محمد زغلول سلام : (القصة فى الأدب السودانى الحديث) القاهرة ١٩٧٠ .

(٤٥) محمد صالح الجابرى : (القصة التونسية : نشأتها وروادها) تونس ١٩٧٥ .

(٤٦) محمد الفاضل عاشور : (الحركة الفكرية والأدبية في تونس) تونس ١٩٧٢ .

(٤٧) د. محمد يوسف نجم : (القصة في الأدب العربي الحديث في لبنان) القاهرة ١٩٥٢ .

(٤٨) هنري توماس : (أعلام الفن القصصي) ترجمة عثمان نوية .

(٤٩) يانكو لافرين : (تعريف بالرواية الروسية) ترجمة مجد الدين حفني ناصف — ١٩٦٢ .

(٥٠) د . يوسف عزالدين : (الرواية في العراق — تطورها وأثر الفكر فيها) — القاهرة ١٩٧٣ .

(القصة في العراق — جذورها وتطورها) القاهرة ١٩٧٤ .

ثانيا : مؤلفات باللغة الانجليزية :

(51) The Craft of Fiction – Percy Lubbock London 1968.

(52) The English Novel – Walter Allen – 1968.

(53) The Nineteenth Century Novel – Arnold Kettle 1972.

(54) The Novel and the People – Ralph Fox – 1937.

(55) The Novel-Modern Essays in Criticism–Mouris Sherwood.

(56) The Rise of the Novel – Ian Watt – 1957.

(57) A Short history of English Literature – IFOR Evans. 1963.

(58) Story – An Introduction To Prose Fiction – Arthur Foff.

(59) The Techniqne of Modern Fiction – Jonathan Raban – 1968.

ثالثا : رسائل وبحوث لم تنشر :

(٦٠) الرواية السودانية الحديثة : « مابكر الأمين الدرديري » مخطوط بكلية الآداب جامعة القاهرة — رسالة دكتوراه ١٩٧٥ .

(٦١) أثر هزيمة يونيو في الرواية العربية : شكرى عزيز الماضى — مخطوط بمعهد البحوث والدراسات العربية العالية — رسالة ماجستير ١٩٧٧ .

(٦٢) الأدب القصصى فى العراق منذ الحرب العالمية الثانية : عبد الإله احمد — مخطوط بكلية الآداب — جامعة القاهرة — رسالة دكتوراه ١٩٧٦ .

(٦٣) تطور الرواية العربية الحديثة فى الشام — ابراهيم عبد الرحيم سعد السعافين — رسالة دكتوراه — مخطوط بكلية الآداب جامعة القاهرة — ١٩٧٨ .

* * *

كتب أخرى للمؤلف

١ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر ... ... دار الكاتب العربى ١٩٦٨

٢ ـ مصر وظاهرة الثورة ... ... دار النهضة الحديثة ١٩٦٩

٣ ـ ثور الجماهير الشعبية ... ... دار الجامعات المصرية ١٩٦٩

٤ ـ حول الفكر الاشتراكى ... ... دار النهضة الحديثة ١٩٧٠

٥ ـ دليل القصة المصرية القصيرة ... الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢

٦ ـ الأدب العربى المعاصر فى المغرب الأقصى ... ... دار التراث ١٩٧٧

٧ ـ القصة القصيرة ... ... (كتابك) دار المعارف ١٩٧٨

٨ ـ بحوث ودراسات أدبية ... ... (اقرأ) دار المعارف ١٩٧٨

٩ ـ اتجاهات القصة المصرية القصيرة ... ... دار المعارف ١٩٧٨

محتويات الكتاب

	الصفحة
ماقبل الكلام	٣ — ١٣
الفصل الأول : الرواية العربية فى مصر	١٥ — ٨٥
الفصل الثانى : الرواية العربية فى الشام	٨٧ — ١٥٣
الفصل الثالث : الرواية العربية فى العراق	١٥٥ — ١٨٤
الفصل الرابع : الرواية العربية فى المغرب العربى	١٨٥ — ٢٢٩
الفصل الخامس : الرواية العربية فى السودان	٢٣٠ — ٢٥٢
ما بعد الكلام	٢٥٣ — ٢٥٦
مراجع عامة	٢٥٧ — ٢٦٢

رقم الإيداع ٣٠١٧/٨٠

مطابع سجل العرب

٩ شارع عماد الدين ت ٩٣٢٧٠٦

هذه البانوراما

● هذا الكتاب تأكيد للرؤية العربية التى ينطلق منها الناقد الدكتور سيد حامد النسَّاج . فقد سبق له أن قدم للمكتبة العربية — أول دراسة نقدية فى العالم العربى عن « الأدب العربى المعاصر فى المغرب الأقصى » ١٩٧٧ .

● ثم تناول فى كتابه « القصة القصيرة » ١٩٧٨ هذا الفن الأدبى فى أربع دول عربية .

● وهو هنا يعرف القارئ العربى العام بالخطوات والمراحل التى مر بها فن الرواية فى كل من : مصر ، والشام ، والعراق ، والمغرب ، والسودان .

● وقد تعمد عدم الإغراق فى التفصيلات والجزئيات . فابتعد عن التقعُّر والتعقيد . وحاول الإفلات من أسر الأكاديمية .

● إنه قصد الإسهام فى التثقيف العام ، متوجهاً إلى هذا الإنسان العربى ، الذى اتهم طويلاً بالأمية ، دون أن يسعى المثقفون إليه . وذلك فى شكل يعاونه على مشاركتهم والاندماج فى عالمهم .

١٩٥

